театар

ски гласник

Број 46 Есен 1999 Цена 100 денари

содржина

Меѓународна порака по повод светскиот ден на театарот Бигдис Финбогадотир **04**

Македонска порака по повод светскиот ден на театарот Нада Гешоска **05**

Театарскиот живот во Македонија во 1998 и 1999 година Тодор Кузманов **06**

Театарските манифестации во Македонија во 1998 и 1999 година Тодор Кузманов **10**

Отворениот брич Војцек или Бихнероватa кинеманија Деспина Ангеловска **14**

Елементите на театарскиот систем кај В. Е. Мејерхољд Мишел Павловски **18**

Хаос, Гедел, Ешер, Бах, Театар: Quaerendo invenietis Кристијан Ристески **22**

Во чекање на крајот на векот - Семјуел Бекет Горан Тренчовски **26**

За втемелувачите на Македонското актерство Трајче Кацаров **28**

Јован Д. Костовски како театарски критичар Јованка Стојановска - Другoвац **30**

Радиопиесите "Брана" и "Очекување" на Никола Вапцаров Васил Тоциновски **34**

Сеќавање: Тодор Николовски Ристо Стефановски **38**

Сеќавање: Ненад Стојановски Иван Ивановски **40**

Летопис: Театарот во Македонија Ристо Стефановски **44**

театар

с к и г л а с н и к

Број 46 Есен 1999

Списание на театрите и театарските професионалци во Македонија

издавач:
Дирекција за култура и уметност на Скопје

за издавачот:
Мирко Стефановски

адреса:
Булевар Св. Климент Охридски бб,
Поштенски фах 519, 91000 Скопје, Македонија

телефон/факс: (091) 222-341, 235-064, 238-372

e-mail: skleto@unet.com.mk

главен и одговорен уредник:
Ристо Стефановски

редакција:
Александар Алексиев
Братислав Димитров
Дејан Дуковски
Богомил Ѓузел
Иван Ивановски
Жанина Мирчевска
Маја Мицевска
Горан Стефановски

ликовно уредување:
дИГИТпРОП

жиро сметка:
40100-788-731, депонент на НБМ
ЕДБ 4030985187127

насловна страна:
"Полковникот птица", Народен Театар Прилеп

последна страна:
"Храбриот нов свет", МНТ - Балет

печати:
Цином - Скопје

Почитувани читатели,

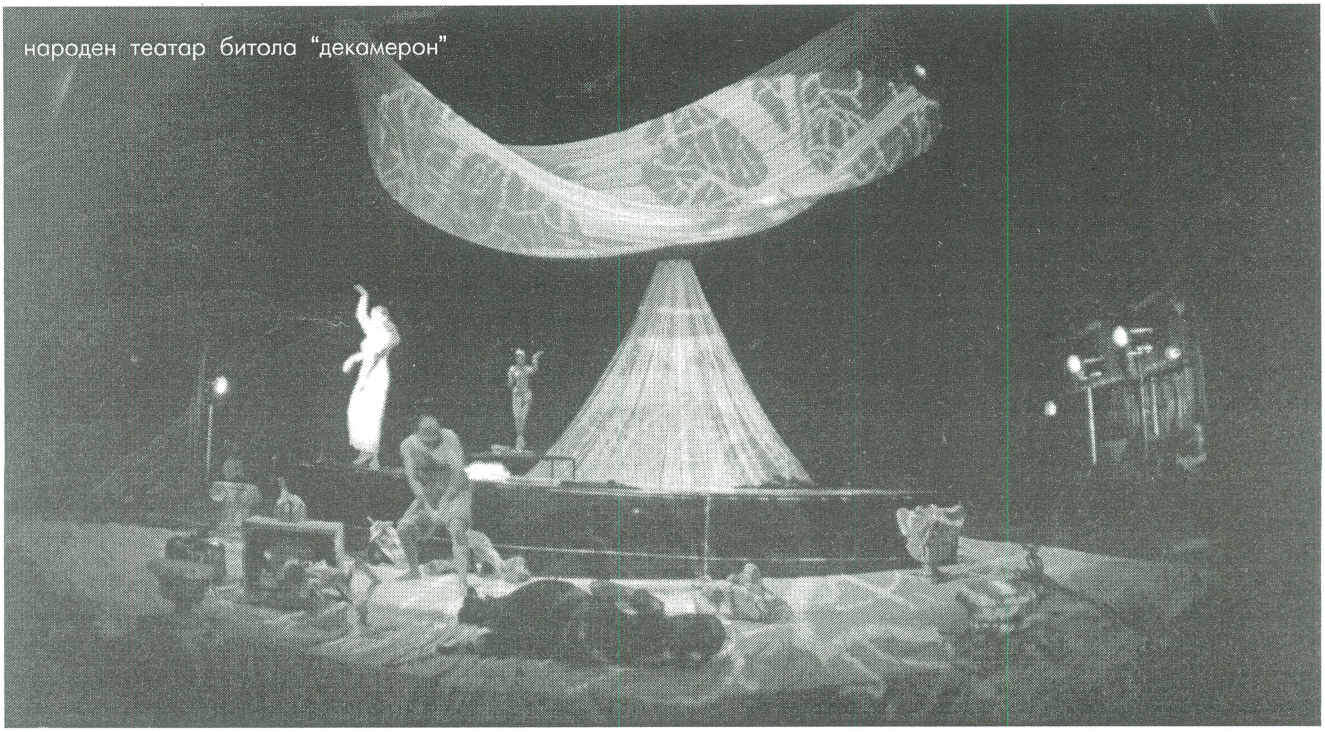
Имаме чест и задоволство, по долга пауза, да Ви го претставиме новиот број на "Театарскиот гласник", единственото театарско списание во нашата земја. Од овој број, наместо еднаш годишно, "гласникот" ќе излегува четири пати годишно, на истиот А4 формат, на шеесет и четири страници.

Намерата ни е "списанието на театрите и театарските професионалци во Македонија" и понатаму да се развива како современо стручно списание, пред се наменето на луѓето во и околу театарот, но и на сите вљубеници во театарската уметност од другата страна на порталот. "Театарскиот гласник" до сега беше простор на кој повеќе децении се бележеа ѕвездените мигови на Македонскиот театар, за да останат често и како единствен доказ за магичноста на одделни театарски мигови, кои, за жал, одамна се избришани од времето. Но, таква е природата на театарот, уметност на мигот, и затоа сме ние тука, да ги осведочиме настаните барем со збор, кога веќе не може поинаку.

Но, ова списание нема да се задоволи само со улогата на хроничар и историчар. Нашата амбиција е "Театарскиот гласник" да стане и сериозно теоретско списание, но и извор на информации за моменталните тенденции во светскиот театар. Новиот концепт на "гласникот" подразбира широко отворени врати за сите млади театарски професионалци и теоретичари.

Овој број - со нов изглед, а во понатамошните и со освежена уредувачка концепција - е само првиот чекор кон едно ново, свежо но и сериозно, младо но и стручно списание од европски тип. Се надеваме дека ќе ја имаме Вашата поддршка цело време.

Редакцијата



народен театар битола "декамерон"

Бигдис Финбогадотир

режисер и поранешен претседател на Исланд

Меѓународна порака

Зошто се бориме за жив театар кога денес, во оваа технолошка ера, се може да имаме и дома?

Или: Дали живиот театар е потребен во време на телевизијата, видеото и ЦД-еата?

И покрај тоа што имаме големо богатство од прекрасни класични и современи драми и многу талентирани актери и режисери, постојано ни велат дека театарот е во криза. Се чини дека оваа криза е двослојна: од една страна, недостиг од пари, а од друга неговата корист. Кога овие две работи одат рака под рака, луѓето се вознемирани и се прашуваат каква е улогата и местото на театарот во модерното општество.
Се поставуваат две прашања: прво, кога театарот не бил во криза? Второ, ако отсекогаш бил во криза, зошто тогаш уште одамна не сме го занемариле како уметничка форма? Очигледно е дека финансиските и другите проблеми со векови го мачат театарот. Голем број од најдобрите драматурзи имале среќа да работат во богати театри, но многу други работат без финансиски надомест, а понекогаш и без соодветно признание. Проблем е и тоа луѓето да се привлечат во театарот, така што некои театарски трупи што биле популарни на дворот морале да го изведуваат она што го сака публиката, а не она што го сакаат тие.

Но, и покрај сите овие проблеми, зошто не сме ги напуштиле театрите? Можеби затоа што ние, луѓето, имаме инстинктивна потреба за играње улоги и да гледаме како други играат? Некои работи се учат од искуство, некои се учат од примери, а театарот е онаа прекрасна уметничка форма од која се учи од пример, од гледање како другите минуваат низ нешта кои подобро ни ја кажуваат вистината за нас, како луѓе.
Театарот има милиони визии за животот, но сите имаат нешто заедничко - седиме и се внесуваме во нешто што може да се нарече "интимна дистанца". Малку уметнички форми ни дозволуваат да го мешаме субјективното и објективното, интелектуалното и емотивното на такво ниво.
Но, не се работи само за формата, туку и за актерите кои ја прават таа форма, актерите со неверојатна енергија. Некои велат дека со театарот се занимаваат заради аплаузот, и секако сите сакаме да го ценат она што добро сме го направиле, но актерите се луѓе кои мораат да играат. Тие имаат вродена потреба и желба - и храброст - да бидат, само за миг, некој друг. Драмските писатели, режисерите и актерите се уметници кои го интерпретираат светот во кој што живеат преку сложени улоги.

На театарот и на меѓународната арена им се потребни нега и грижа, но и оптимизам. Без оптимизам, со доза на реализам, ниту еден театар не може да опстане. Театарот, како микрокосмос на нашето општество, го одразува, а понекогаш и пресоздава она што го правиме во надворешниот свет. Таму се опишани сите човечки конфликти и борби, амбиции и сништа. "Сиот свет е сцена", кажа еден познат англиски драмски писател, и на таа сцена, актерот станува симбол на човекот со сите негови мани и недостатоци, со сите надежи и идеали.
Ако комедијата е формата во која ги гледаме слабостите и грешките на другите и ги прафиаќаме, тогаш трагедијата е формата во која се гледаме себеси и се обидуваме да се измениме. И од двете форми учиме по нешто како да преживееме - од комедијата учиме за компромисот, од трагедијата учиме што се случува кога нема место за компромис.

Се разбира дека театарот мора да се справи и со конкуренцијата. Денес тоа го прават сите? Па, има ли театарот се уште улога во општество во кое киното, телевизијата и компјутерот се толку популарни? Одговорот е: да - и покрај сето она што го нудат овие медиуми, тие не можат да понудат едно нешто. Киното, како што знаат сите, е поголемо од животот. Тоа е дел од неговата функција и привлечност. Од друга страна, телевизијата и компјутерите се обично помали од животот, форми кои еден цел свет на искуства го прикажуваат на мал екран. Но, театарот има иста величина како и животот, ниту е поголем ниту е помал. Темите што се обработуваат можеби се со поглеми димензии, но самата форма е како животот и така и го примаме. Затоа, возубдата и задоволството од театарот се поинакви од киното, телвизијата и компјутерот, а ние сме внесени во него на едно почовечко и поинтимно ниво.

Затоа да му посакаме на живиот театар долг и просперитетен живот и да бидеме благодарни секогаш кога завесата ќе се крене за нова или обновена театарска претстава било каде во светот. □

Нада Гешоска

актер

Македонска порака

Почитувани дами и господа,

Вечерва сум почестена, пред вас, во името на својата професија, да кажам неколку зборови за важноста на она што го нарекувам штици што значат живот, а што со векови трае како една од манифестациите на духот на човекот без која не може да се замисли досегашната цивилизација.

Што да речам за театарот, без страв дека ќе допрам општо место, без страв дека ќе ме препне стапицата на веќе кажаните големи мисли за него? Како денес, кога ги одбројуваме навистина последните дамари на овој милениум, да ја кажам сопствената, нашата заедничка верба во идејата дека театарот, кого Европеецот барем го памети од петтиот век пред нашата ера, токму со тој древен зародиш - ветува долг, мошне долг живот и во иднина?
Можеби наједноставно е, без патос но со доволната доза потребно самочувство, едноставно да зачекориме во бесконечната низа големи умови од Аристотел до Станиславски и Арто, до нас самите - денес.

И доволно ќе биде само да се потсетиме на сликите на огромните антички театри кои не оставале без здив со потенцијалот, со огромната моќ да голтнат несомерлив простор и да апсорбираат незамислива публика.
Да ги повикаме во свеста сите градски плоштади на светот, бидејќи, секако и тие како и оние во Европа, биле низ историјата смалените сцени на кои под отворено небо се оживувал текстот со помош на живото тело и умот, и зборот и гестовите и мимиката на актерите.
Да се потсетиме на "револуционерниот пронајдок", на куќата која надсводеноста, таванот ја сокри од погледот на отвореното небо, но која го урна својот четврт sид и им понуди магија, тајна, чудо - на гледачите кои (потпрени навидум спокојно во гледалиштето) со истата страст ги голтаат со векови парчињата од големото цело кое се вика - живот.

Да, уметноста со папочна врска е врзана за животот, тоа е несомнено.
Но, тука ќе си дозволам малечка самобендисаност поткрепена и од минуциозни научни компарации: јас - како актерка знам дека тој така претставен живот е најживотниот. Во театарот, во чиј резултат учествуваат различни видови таленти и способности, различни видови мошне конкретна и макотрпна работа, токму артистот е оној кој со своето тело, со себеси, ја реализира најживотната животност покажувајќи му се на гледачот со нему сличната човечкост и човечност, во големината која не ја деформира (ни како помала, ниту како поголема) никаков екран или платно.

Да, кажуваме туѓи текстови, текстови кои некои други истенчени умови и чувствителни срца ги испишале во историјата на драмата. Плачеме и се смееме според дидаскалиите во текстот. Но, со секоја пофалба и почит кон брилијантните текстови на драмските автори, тие - зборовите се цврстите, но сепак, само сувите коски на скелетот кого што може во вистинско духовито "месо" да го облече - само и само живиот актер со себеси!
Да, кажуваме туѓи текстови оживувајќи ги, па така современите гледачи во старите градби или во ултрамодерните амбиенти, низ дијалогот на другите (нашиот дијалог!) влегуваат во чудесните светови, во претставата која ги поврзува со препознатливи или туѓи идеи, во блиски или несфатливи чувства, во сопствена, доживеана болка и во кикотот со кој се регистрира божем туѓиот недостаток... во претставата во која човекот е вечно, од секогаш, од искони - само човек.
Да, тоа гледачите го знаат уште од првата реплика, но при аплаузот, по спуштањето на завесата, секако, затоа што во нас - актерите го препознале човекот.

Дали откако сме го согледале сево ова смееме да помислиме на смрт на театарот?

Тој ќе ги менува маските, ќе се преслекува во инакви костуми, шминката ќе потенцира различни нешта на лицето на актерот, но тој, под отворено небо или во засводен простор, секогаш ќе живее - со луѓето! □

Тодор Кузманов

Стандардно и очекувано

Просечна продукција и просечен квалитет. Со мал број исклучоци. Така најкусо може да се претстави она што во дванаесетте месеци на 1998 год. се случуваше во театрите во Македонија. Оваа просечност има свој континуитет во однос на состојбите во изминатите неколку години. Амбиентот во кој се одвиваше творечкиот процес во театарот суштествено не е променет. "Шлагер" на сезоната беше Законот за култура - пред да се појави во смисла на очекување дека во него лежи магичната формула за разрешување на натрупаните проблеми, а откако се усвои во разочарување дека и понатаму се е исто. И така, сред присутните и неодминливи финансиски дубиози, 11 професионални драмски ансамбли во 1998 год. пред своите гледачи се претставија со вкупно окулу педесетина премиерни изведби. Распоредот на овие премиерни случувања по правило е нерамномерен. Нив, традиционално најмногу ги има на сцената на Битолскиот народен теа-тар и на сцената на Драмскиот театар од Скопје.

Ако се изземат оние претстави кои се сметаат за копродукции, тогаш 1998 год. во Драмскиот театар ја одбележуваат промоцијата на младиот режисер Зоја Бузалковска и нејзината постановка на колажната претстава "Тхе ловер" од К. Черчил, Д. Ајвс и Х. Пинтер; потоа инсценацијата на третиот драмски текст на Венко Андоновски "Словенски ковчег", драмскиот првенец на Љубиша Георгиевски "Филоктет", охридската премиера на "Свадбата на Фигаро" и постановката на шекспировиот "Хамлет" на режисерот Владимир Цветановски и на актерот Ѓорги Јолевски. Значи станува збор за пет премиерни изведби од кои секоја донесува завидни сценски резултати, сеедно што понекогаш доминира режиската концепција, а друг пат актерската игра и креации или пак некој друг сегмент на театарскиот чин.

За Народниот театар од Прилеп 1998 беше година кога овој театар триумфираше на Македонскиот театарски фестивал "Војдан Чернодрински" со претставата "Полковникот птица" (тоа што во неа се ангажирани и неколку гости воопшто не го намалува успехот на оваа театарска куќа). Од другата продукција ја бележиме уште и постановката на "Свадбата на Кречински" со која е одбележан јубилејот на актерот Благоја Ивчевски. Освен тоа на прилепската сцена се реализирани и две претстави за деца.

Од скромната продукција на Велешкиот театар дури три од вкупно четирите премиери заслужуваат одбележување. "Љубовната вртелешка" во режија на Љупчо Георгиевски за првпат го свртува вниманието на театарската публика кај нас кон австрискиот писател А. Шницлер; потоа тука е и постановката на "Сердарот" од Григор Прличев во една нова визура, преку сценското преточување на оваа поема кое го прават драматургот Сашко Насев и режисерот Димитар Станковски заедно со целиот драмски ансамбл од Велес и актерите Мето Јовановски и Нада Гешоска како гости. Претставата беше особено добро примена од страна на фестивалската публика на Самоиловата тврдина во Охрид. Во Велес е реализирана и третата постановка на пиесата "Вазна од порцелан" од Југослав Петровски (по нејзината праизведба во Екситер - Англија и во Драмскиот театар во Скопје). Овој пат тоа беше дипломска работа на режисерот Благојче Божиновски.

Драмата при МНТ во 1998 г. ги реализираше "Мисија" од Х. Милер во режија на Кристијан Ристески (ова е негова втора постановка на дела од Хајнер Милер, по "Хамлет-машина"); "Мурлин Мурло" од Николај Кољада во режија на Владимир Милчин, а со што се обезбедува какво - такво, присуство на современата руска драматургија и на нашите сцени; "Жаби" од Аристофан во режија на Бранко Ставрев својата премиера ја имаше во рамките на фестивалот Охридско лето, но за жал немаше и своја сценска верзија; кон крајот на годината режисерот Срѓан Јаниќиевиќ ја постави култната европска драма "Шопинг и факинг" од Марк Рејвенхил со забележителен успех особено кај помладата театарска публика.

Театарот за деца и младинци од Скопје конечно во 1998 год. доби своја сцена со окулу сто седишта во центарот на градот. Овде во 1998 год. се реализираа се на две премиери ("Двајца во Еден" од Томислав Османли, во режија на Димитрие Османли и "Пупи-Паф" од Братислав Димитров, во режија на Димитар Станковски), но затоа пак, благодарение на добивањето на сопствен простор (матична сцена), беа одиграни над двеста претстави, што секако е значаен успех на овој наш најмлад театарски колектив.

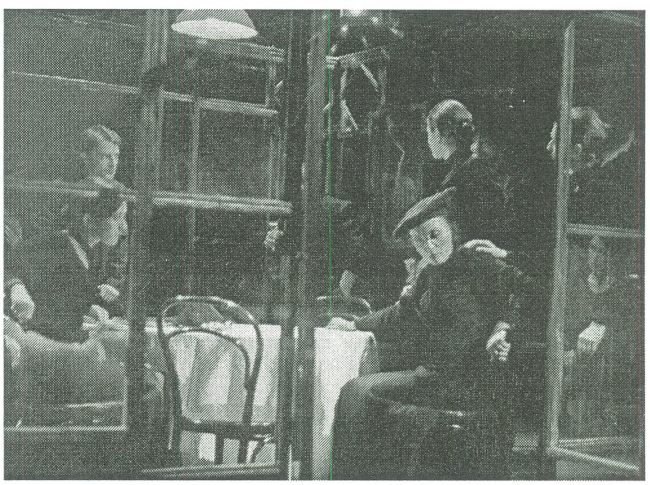
За Кумановскиот народен театар 1998 год. мина во зна-

кот на домашната драма. "Deus ex machina", авторски проект на Сашо Миленковски, "Ноќ спроти водици" од Русомир Богдановски во режија на Димитар Станковски и со Благоја Чоревски во една од главните ролји и "Раскол" од Владимир Плавевски во режија на Бранко Брезовац. Токму оваа последна претстава останува како најзначајното остварување на Кумановскиот театар во годината за која станува збор.
Од продукцијата на Струмичкиот театар ја одбележуваме единствено постановката на "Магла" од Иван Чаповски во режија на Ацо Алексов и со гостување на актерите Петар Темелковски, Валентина Божиновска и Љупка Цундева.

Најамбициозна програма реализираше Народниот театар од Битола. Некои од претставите овде беа камерни ("Чекајќи го Годо" и "Трите високи жени" од Бекет и Олби, во режија на гостите од СР Југославија, Љуба Милошевиќ и од Бугарија, Крикор Азарјан), а други беа спектакли, како на пример, "Евангелие по сенките", авторски проект на Владимир Цветановски и Владо Ѓоревски (кој ќе остане запаметен како новитет во сценската визуелизација); "Декамерон" од Бокачо во режија на еден од најпознатите режисери во Бугарија, Александар Морфов и "Последните селани" од Петре М. Андреевски во режија на Бранко Ставрев. Помеѓу овие две претстави би дошле "Казабалкан" од Горан Стефановски во режија на Златко Славенски и "Мачка на вжештениот лимен покрив" од Тенеси Вилијамс во режија на Љупчо Георгиевски.

Штипскиот народен театар имаше амбициозна програма, но не и соодветен резултат во реализацијата на замисленото. Негови претстави во 1998 год. се "Јонадов" од Питер Шефер во режија на гостинот од Бугарија Владлен Александров, "Федра" од Марсел Митуа во режија на гостинот од Русија (Санкт Петербург) Вадим Максимов и "Плејбек" од Трајче Кацаров во режија на Стојан Стојановски.
Во театарот на народностите и по квалитет и по квантитет доминираа остварувањата на албанската драма. Меѓу четирите премиери на овој ансамбл ја издвојуваме "Коските што доаѓаат доцна" од Теки Дервиши во режија на Владимир Милчин, а од премиерите на турската драма како позначајна ја издвојуваме постановката на "Идиот" од Достоевски во режија на Бранко Ставрев.
Во 1998 год. имаше и неколку проекти на т.н. алтернативна театарска сцена, како што се на пример, "Исповед на лудиот" од Гоголь во режија на Мето Јовановски со актерот Димитар Зози; "Отворен пар" од Дарио Фо во режија на Сулејман Рушити; "Апостол Војвода" од Симон Дракул во режија на Бранко Гапо, а во исполнение на Кирил Псалтиров; "Чекајќи го Илко" од М. Ристеска со актерот Мите Грозданов; "Тука живее Т.Т., ауслендер од Македонија" авторски проект на Јусуф Гулевски; "Дунек" од Ненад Вујадиновиќ во режија на Синиша Ефтимов и др.
Во 1998 год. во странство патуваа Драмскиот театар, Драмата при МНТ и Народниот театар од Битола. Нивни дестинации беа Москва, Париз, Атина, Софија, Белград, Сараево, Гетинген, Каиро и Истанбул.

Првите пет месеци на 1999 год. беа ретко непродуктивни за голем број театри. Ова особено паѓа в очи во Драмскиот театар во Скопје, кој по правило високо се котира со својата продукција. Овојпат именувањето на нов директор, кое се провлекуваше невообичаено долго време, како директно да се одрази и со отсуството на премиерни изведби. По назначувањето на дотогашниот директор Благоја Чоревски на местото заменик министер за култура, на крајот на април на чело на оваа театарска куќа дојде режисерот Димитар Станковски. Одредени турбуленции од полтичка природа се рефлектираа и во составот на драмскиот ансамбл. Така, првата премиера во Драмскиот театар во 1999 год. беше "Роберто Зуко" од Бернар Мари Колтес во режија на младиот Дритро Касапи. Претставата го привлече вниманието на публиката со своите високи естетски вредности (режија, глума, сце-



"васа железнова", народен театар битола

нографија...) Во летото '99 год. во овој театар премиера доживеа и комедијата на Карло Голдони "Арлекин, слуга на двајца господари" во режија на Коле Ангеловски, која, иако предвидена за изведба на отворен простор, се одржа на матичната сцена, што сепак воопшто не беше хендикеп. Во втората половина на септември Драмскиот театар ја прикажа и премиерата на "Платонов" од Чехов во режија на Димитар Станковски. Тоа беше особено значајно театарско остварување кое дојде на самиот почеток на новата сезона.
Во 1999 год. Драмскиот театар гостуваше во Кан (Франција) со претставата "Среќата е нова идеја во Европа" од Јордан Плевнеш во режија на Владо Цветановски.

Битолскиот народен театар во 1999 год. (заклучно со септември) на својата сцена премиерно изведе четири претстави меѓу кои како посебно значајни ги издвојуваме "Васа Железнова" од Горки во режија на гостинот од Бугарија Красимир

"шопинг и факинг", македонски народен театар - скопје

Спасов и "Крал Иби" од Жари во режија на Владимир Милчин. Освен тоа во репертоарот на оваа театарска куќа беа ставени и водвиљот "Ти си на ред" од Фејдо и "Љубовта на Перлимплин и Белиса" од Лорка во режија на Благојче Божиновски, која беше поставена во една камерна варијанта. Во споментиот период Битолскиот театар гостуваше во Словенија (Љубљана и Копар) со претставата "Декамерон" од Бокачо во режија на Александар Морфов.

Народниот театар "Јордан Хаџи-Константинов - Џинот" од Велес до септември 1999 год. ги изведе премиерите на "Патенталие и Тентелина" од Русомир Богдановски во режија на Стојан Стојановски, што се наложи како убава сценска реализација на оваа комедија; "Неван или срцето на светот" е монодрама како авторски проект на Александар Илиев, гостин од Бугарија, во изведба на актерката Весна Димитровска, која успешно дебитираше во наведениот жанр, и "Плутос" од Аристофан во режија на Петрос Панамас, гостин од Грција. Оваа претстава својата премиера ја имаше на сцената на античкиот театар во Стоби, со што продолжи неколкугодишната традиција на велешкиот театар за користење на овој автентичен простор за поставување на дела од античката драматургија. Како и некои други години, така и овојпат премиерата беше изведена пред неколку-илјадна публика, што е посебен куриозитет со каков ретко се сретнуваме, а претставата наиде на позитивен одглас кај театарската критика и кај публиката.

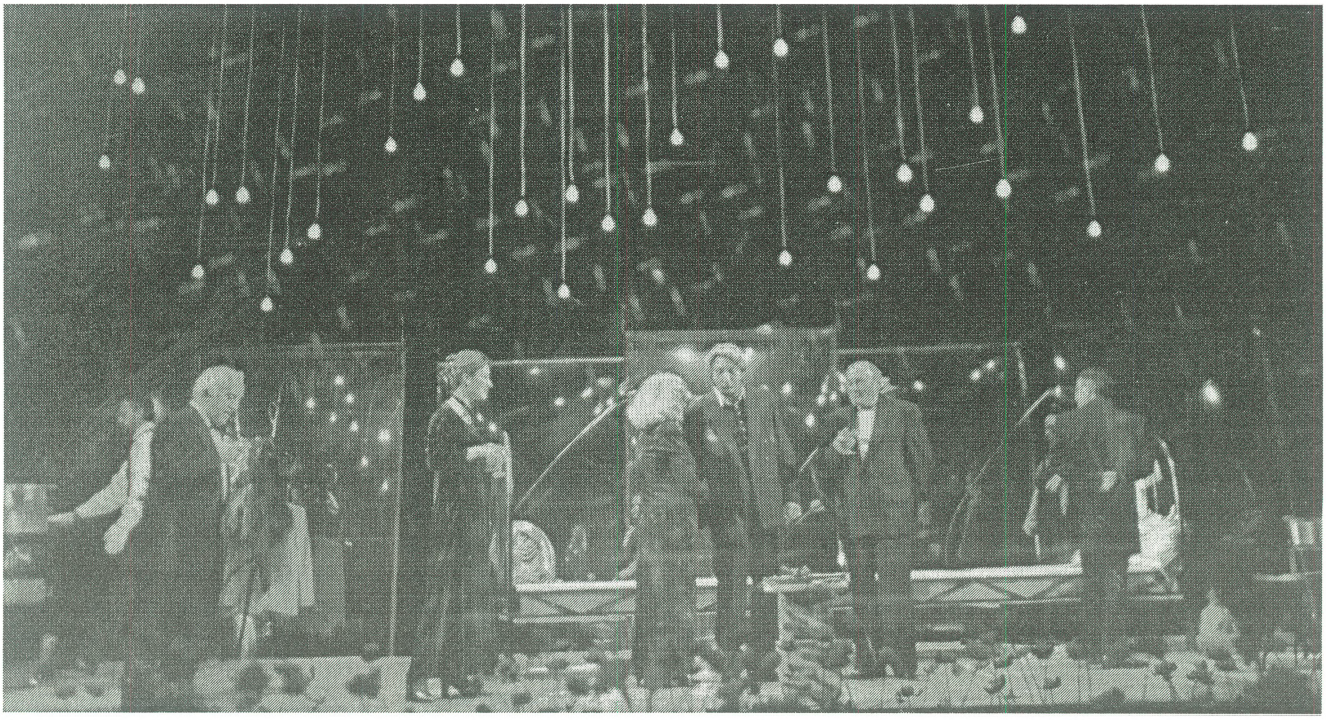
"Женидба" од Гогољ во режија на Димитар Станковски со актерот Драган Спасов во главната ролја беше единствената премиера на Народниот театар од Куманово до септември 1999 год. Освен тоа, при крајот на летото овде беше воведено како новина одржувањето на кабаретни претстави на отворен простор со настап на актерите на театарот како автори на одделни вечери, во кои покрај извадоци од претставите во кои настапуваат тие вклучуваа и свои гости и избор од други текстови.

Репертоарот на Народниот театар од Штип во 1999 год. беше збогатен со претставите "Училиште за жени" од Молиер во режија на Љупчо Георгиевски и "Јас, ти, Хамлет и Натрапникот" од Ласица-Сатински во режија на Стојан Стојановски. Во септември оваа година во штипскиот народен театар беше промовирана и театарска работилница како алтернативна форма на која до израз ќе дојдат проекти на ентузијасти и други заинтересирани актери и режисери за дополнително ангажирање или остварување на некои иновации и сценски експерименти вон редовниот репертоар на големата сцена. Театарската работилница беше промовирана со претставата "Подземни води", работена според прозни текстови на Трајче Кацаров, а во режија на Симеон Гаврилов. Во претставата настапија тројца ентузијасти кои не се

членови на драмскиот ансамбл, но на кои (или барем на некои од нив) допрва треба да се смета.
Со три премиерни изведби во 1999 год. (до септември) пред својата публика излезе и Народниот театар "Војдан Чернодински" од Прилеп. Станува збор за премиерите на "Железното пиле" од Благоја Ристески во режија на Љубиша Георгиевски, "Натемаго" според Цепенков во адаптација и режија на Бранко Ставрев и "Фарса за храбриот Науме" од Русомир Богдановски во режија на дебитантот Кирил Петрески. Во мај 1999 год. прилепскиот театар беше на гостување во Република Бугарија со претставата "Полковникот птица" од Христо Бојчев во режија на Владо Цветановски. Претставата имаше три изведби во Пазарџик, на Фестивалот на комедијата и сатирата во Габрово и во Театарот на армијата во Софија. На ова гостување беше присутен и авторот на пиесата Христо Бојчев, кој во една прилика изјави дека прилепската претстава ја смета за една од најдобрите постановки на ова свое дело.

Театарот во Струмица во 1999 год. имаше само една премиерна изведба, со која воедно го одбележа и својот златен јубилеј - педесет години од основањето. Станува збор за дебитанското дело на драматургот Билјана Гарванлиева "Духот на лименката" во режија на Горан Тренчовски. Во претставата покрај членовите на струмичкиот драмски ансамбл беше ангажирана и Маја Вељковиќ, која за улогата во оваа претстава стана и добитник на наградата за млад актер на МТФ "Војдан Чернодрински" во Прилеп. По повод јубилејот на театарот беше издадена и пригодна монографија за петдеценскиот растеж и развој на театарот во Струмица.
Со една премиера остана и Театарот за деца и младинци од Скопје. Тоа е проектот "Крали Марко" од Братислав Димитров во режија на Димитар Станковски.
Во театарот на народностите, исто така, е регистрирана слаба продукција. Албанската драма ги изведе премиерите на "Полицајци" од Мрожек и "Гоф" од Пашку во режија на Сулејман Рушити, а единствената премиера на Турската драма до септември беше победничката претстава на фестивалот во Прилеп "Лудиот Ибрахим" од Т. Офлазоглу во режија на Владимир Милчин.

Драмата при МНТ за првпат кај нас ја постави пиесата "Носорог" од Ежен Јонеско во режија на Љубиша Георгиевски со гостување на актерот Петар Темелковски во една од главните улоги. Овде е реализирана и постановката на "Антигона во Техноленд" според Софокле во режија на Галин Стоев, чија премиера се одржа на Берлинскиот фестивал (СРГ), а потоа и на малата сцена во МНТ. На истиот простор беше промовиран и Поетскиот театар, кој е замислен да работи како засебна сцена, со претставата "Убавина" во режија на Бранко Ставрев, а според годинешниот лауреат на Струшките вечери на поезијата, францускиот поет Ив Бонфоа.
Во повеќе театри во земјата во текот на 1999 год. беа извршени кадровски промени. За нови директори Министерството за култура ги именуваше Владимир Цветановски (генерален директор на МНТ), Ѓорги Јолевски (Драма при МНТ), Марјан Чакмакоски (Прилеп), Јордан Витанов (Велес), Симеон Гаврилов (Штип), Владимир Крстевски (Куманово), Димитар Станковски (Драмски театар - Скопје), Весна Таковска (Струмица - од летото истата година за в.д. директор во струмичкиот театар е назначен режисерот Горан Тренчовски). □



"мачка на вжештен лимен покрив", народен театар битола

Тодор Кузманов

Стара шема - малку новости и кадровски промени

Со многу неизвесности, со организациони и други проблеми чија основа е од финансиска природа, во 1998 година сепак се одржаа сите постојни театарски фестивали во земјава. Дури и нешто повеќе, 1998-та година ќе се памети и по обидот за востановување уште една средба на театарските работници која се одржа во Куманово. Тоа се т.н. "Денови на комедијата", чие прво издание имаше ревијален карактер. Инаку, овој преглед ги опфаќа само манифестациите кои се исклучиво театарски, а не и оние кои во својата програма вклучуваат и драмска програма, како што се Охридското и Скопското лето, СКОМРАХИ, Интерфест во Битола и др. Значи, станува збор само за Фестивалот на аматерските и алтернативни театри во Кочани, Театарските игри "Војдан Чернодрински" во Прилеп, Фестивалот на камерниот театар "Ристо Шишков" во Струмица и Младиот отворен театар во Скопје. Она што веднаш паѓа в очи, тоа е секако дисперзираноста на фестивалите во различни градски центри, што секако е значајно како одраз на потребата за културни манифестации во различни средини и нивна правилна и праведна распределеност.

Фестивалот на аматерски и алтернативни театри се одржа во Кочани кон крајот на мај и по-четокот на јуни по 34 пат во крајно напрегнати услови. До каде е продлабочена кризата сведочи и по-датокот дека за оваа најстара театарска манифестација немаше ниту отпечатена програма, ниту плакат... Тоа, се разбира, не остана без влијание на атмосферата во која се одржуваше фестивалот. Инаку, истиот беше сочинет по истиот терк како во последните неколку години, а тоа значи три програми: блок на детски, вечерни и алтернативни претстави, со тоа што нивниот вкупен број беше најмал во периодот од трансформацијата на РАДС во ФААТ. Притиснати од финансиски проблеми организаторите, а пред се Домот на културата "Бели мугри" од градот домаќин се одлучи за наплата на влезниците, што веројатно е главната причина за недоволната, па и слаба посетеност на претставите во Кочани. Ова особено беше забележливо на детските претстави. Ако се има предвид дека овој вид на претстави најчесто ја подразбираат и директната комуникација со најмладата публика, тогаш може да се претпостави нивната хендикепираност. И покрај се, не може а да не се одбележи дека интересот за учество на овој фестивал и квалитетот што се нуди е обратнопропорционален на односот кон него од страна како на градот Кочани, така и на Министерството за култура. Како и многупати досега, се покажа дека ФААТ е незаменлив за анимација на непредвидливите естетски излети и пробиви на младите ентузијасти во сферата на театарската уметност. Годинава, центри на театарските истражувања според понуденото беа театарските групи од Битола и Велес. Со својата сериозност и аналитичност посебно се наметнаа аматерите од Велешката гимназија со претставата "Играчки - плачки", работена според текстови на Чашуле.

Доколку ФААТ има својата шанса тогаш секако треба уште едно промислување на неговиот концепт. Во рамките на тоа посебно треба да се оцени потребата и начинот на вклученоста на театарски професионалци во неговата реализација. Во оваа смисла, не е спорно дека нивниот придонес е значаен кога тие настапуваат како режисери на некои од претставите или како толкувачи на ролји во претставите што се случува спонтано, но се чини дека е јалово инсистирањето по секоја цена во програмата на фестивалот да се вклучуваат исклучиво професионални состави. Барем во изминатите четирипет години тоа се покажува како контрапродуктивно: ниту професионалците добиваат соодветна сатисфакција, ниту фестивалот добива во својот рејтинг. Напротив, неговиот рејтинг го чинат анонимните, но вредни вљубеници во театарската магија кои со вчудоневидувачка свежина и знаења освојуваат нови простори и ги шират хоризонтите на самото поимање на чинот на сценското творештво.

Втора година по ред Македонскиот театарски фестивал "Војдан Чернодрински" во Прилеп го организира Советот на чие чело е актерот Кирил Ристоски со соработници кои значајно придонесоа за менување на неговата физиономија не само како дизајн, туку и како суштина. Во оваа смисла се евидентни напорите за подигање на дигнитетот на оваа врвна театарска манифестација, покрај другото и преку организација на тркалезните маси со вклучување на поголем број на учесници, потоа петчленото жири, а тука би спаѓала и организацијата (веќе во два наврата) на симпозиуми кои го означуваат почетокот на фестивалот.

Годинава, симпозиумот беше на тема "Македонската театарска критика" со над триесетина учесници. Според вообичаената практика, фестивалот имаше и богата придружна програма од претстави, изложби, промоции на книги и сл. Меѓу нив, посебно впечатлива беше изложбата на Владимир Георгиевски.

Што се однесува до натпреварувачкиот дел, него го сочинуваа осум театарски остварувања со релативна изедначеност во квалитетот. Селектор на овој дел од програмата беше театарскиот критичар Иван Додовски. Во неговиот избор доминираа претставите работени според класичната драматургија, а во тие рамки дури три претстави се работени според текстови на Чехов: "Вишновата градина", "Вујко Вања" и "Танц со бракот"; потоа следуваа "Идиот" од Достоевски, "Казабалкан" од Горан Стефановски, "Полковникот птица" од Христо Бојчев и "Коските што доаѓаат доцна" од Теки Дервиши. Како режисери на овие претстави ги сретнуваме имињата на Љубиша Георгиевски, Димитар Станковски, Бранко Ставрев, Златко Славенски, Владимир Цветановски, Љупчо Георгиевски, Владимир Милчин и како единствен режисер гостин од Украина, Евгениј Курман. Општ впечаток е дека сите претстави понудија едно завидно ниво на професионална постановка и изведба при што немаше некои радикални потези и експерименти. За спомнатите три постановки на дела од Чехов може да се каже дека заедничка карактеристика им беше обидот за нивно осовременување, односно истите да бидат прочитани од аспект на актуелните случувања. Најуверливо во овој поглед прозвучи претставата на Штипскиот народен театар "Танц со бракот", која освен што е правена според расказите на Чехов, кои, како што се покажа (драматизацијата е на гостинот од Украина Ростислав Коломиец) се доживуваат како да се пишувани сега. Други три претстави ("Полковникот птица", "Казабалкан" и "Коските што доаѓаат доцна") исто така, имаат една заедничка нишка: тоа е нивната содржинска преокупираност и третман на состојбите на Балканот. Помеѓу овие две категории на претстави засебно стојат "Идиот" од Достоевски и "Љубовната вртелешка" од Артур Шницлер, но кои во секој случај ја оправдаа својата присутност на врвната театарска манифестација кај нас.

За најдобра претстава на 33-от Македонски театарски фестивал Жирито ја прогласи "Полковникот птица" во изведба на Народниот театар од Прилеп, добитник на наградата за режија е Владимир Милчин за "Коските што доаѓаат доцна", а петте рамноправни награди за најдобри актерски остварувања ги добија Мими Таневска, Никола Ристановски, Мето Јовановски, Елјеса Касо и Рефет Абази. Добитници на традиционалната награда за животно дело станаа Ристо Стефановски, Блаже Алексоски и Мушареф Лозана.

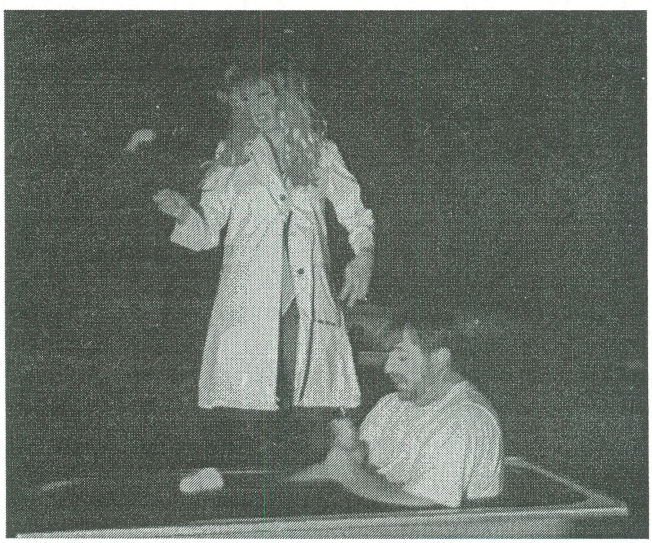
Кога е во прашање Шестиот фестивал на камерниот театар "Ристо Шишков", што се одржува традиционално во Струмица, најлапидарната оценка е дека тој помина без радикални измени и новитети. На сцена останаа истите дилеми што ја следат оваа најмлада театарска манифестација уште од нејзиното востановување во 1993 год. Во поглед на односот на градот-домаќин кон фестивалот останува статус кво ситуацијата. Постои вербална, но не и соодветна материјална подршка. Организациониот одбор на фестивалот не може да остане глув на молкот на локалната самоуправа и на државната администрација и во оваа смисла го води, конципира и реализира овој првобитно замислен празник на театарот, односно чествување на неговите основни чинители - актерите. Од овие причини наместо празник, годинава фестивалот се одвиваше во не многу весела атмосфера, со рестрикција на репертоарот и гостите - учесници, како и со слаба медиумска покриеност. Како да постои затвореност / провинцијалност во тесни кругови која е на штета на самата манифестација и нејзина самоизолација која може да биде погубна.

Инаку, годинава во официјалната програма на фестивалот беа прикажани осум претстави, а единствената промена беше зголемување на паричниот износ за добитникот на наградата златник со ликот на Ристо Шишков. Така, тој износ за разлика од минатите години е 2000 германски марки со што таа станува многу поатрактивна за потенцијалните добитници. Фестивалот годинава беше посветен на прерано починатиот актер на Драмскиот театар од Скопје, Ненад Стојановски, а чествувањето за овој драмски уметник се случи на последниот фестивалски ден кога за неговото творештво реч одржа театарскиот критичар Иван Ивановски. Друга карактеристика е тоа што од осумте претстави во конкуренција три беа од жанрот на монодрамата. Нив ги изведоа актерите Јусуф Гулевски, Трајче Георгиев и Димитар Зози. Како претстава вон контекстот на фестивалот се наметна прикажувањето на "Свадбата на Кречински" на Прилепскиот народен театар, а единствена гостувачка претстава беше "Залив" од Ги Фоази на Родопскиот драмски театар од Смолен. Годинашен лауреат на наградата "Ристо Шишков" стана Јоана Поповска за улогата на старицата во "Трите високи жени" од Едвард Олби, во режија на Крикор Азарјан, а во продукција на Битолскиот народен театар.

На почетокот на октомври во Скопје се одржа 23-от Млад отворен театар како единствена театарска манифестација од интернационален карактер. На фестивалот беа прикажани дваесетина претстави од петнаесетина земји од Европа и една од САД. Иако во жанровска и во тематска смисла тој беше разновиден, сепак може да се каже дека на 23-от МОТ доминираше танцовиот театар, театарот на движења и кореодрамата. Посебно треба да се одбележи годинашнава придружна програма во рамките на која се одржа изложба на театарски фотографии, омаж посветен на стогодишнината од раѓањето на таткото на епскиот театар, Бертолд Брехт, промоција на веб страницата на интернет за МОТ, а беше формирано и наци-

онално здружение на театарски критичари, а се одржа и седница на Комитетот за комуникации на ИТИ - УНЕСКО.

И годинава, со мали исклучоци, продолжи практиката на одлична посетеност на претставите од претежно млада театарска публика. Често се случуваше голем број гледачи да останат пред вратите на театрите. Таков, на пример, беше случајот со претставите "Процес", "Осило" и др. За разлика од порано, годинава пред почетокот на фестивалот беше дистрибуиран каталог со основните податоци за претставите. Мотото и на годинашниов МОТ беше "Во пресрет на 2000-та или Театарот на крстопат" со тенденција неговата програма да ги презентира современите трендови и струења во театарската уметност. По традиција, на фестивалот со неколку претстави беше застапена и домашната продукција, но притоа мора да се истакне дека во овој домен е нужна поголема селективност за да не се нарушува основниот концепт на манифестацијата. За волја на вистината мора да се истакне дека "заталкани" претстави имаше и меѓу гостувачките ансамбли, а што организаторот го објаснува со неможноста на селекторот истите да ги види пред да бидат вклучени во програмата. Поединечно гледано најзастапен беше словенечкиот театар и тоа со четири претстави. Две од нив, "Меланхолични мисли" и "Тирза" спаѓаат во самиот врв на годинашниов фестивал. Во позначајните остварувања секако спаѓаат и изведбите на две верзии на "Хамлет" (Бугарија и Македонија), потоа двете претстави на Соња Вукичевиќ од Белград, "Пари" на Атис театарот од Грција, "Станувајќи носорог" на Студио плејерс од Истанбул, "Ил либро мио" на Танц хотел од Виена, "Златните хитови на Циркор" од Стокхолм, "Цезар" на МКЦ од Скопје и др. Во текот на десетина дена, колку што траеше фестивалот, во просториите на МКЦ се одржуваа редовни средби на гостите - учесници на фестивалот со новинарите, што овозможи целосно, изворно и исцрпно информирање на културната јавност во земјава. И во случајот на МОТ се наметнува стариот проблем со финансиите, кој е сериозна пречка за неговиот натамошен растеж во фестивал со европска провиниенција.



"духот на лименката", народен театар струмица

Деновите на комедијата кои се одржаа, исто така, на почетокот на октомври во Куманово значат излегување во пресрет на дамнешните размислувања на луѓето од театарот за конституирање на фестивал на комедијата. Првото издание имаше ревијален карактер и опфати претстави кои се наоѓаат на репертоарот на театрите од земјава. Исклучок беше само премиерата на "Секс таблетки", заеднички проект на штипскиот и струмичкиот театар. Инаку, мора да се нагласи дека потребата за ваков вид на манифестација е дотолку поизразена ако се знае дека сите театарски куќи имаат долгогодишна практика на својот репертоар редовно да поставуваат претстави од жанрот на комедијата, а многу од актерите се профилирани токму за овој вид претстави. Останува надежта дека догодина ќе бидат разрешени дилемите окулу неговото финансирање и дека ќе ја добиеме и петтата театарска манифестација која, ако ништо друго, барем нема да има никакви проблеми со публиката и посетеноста.

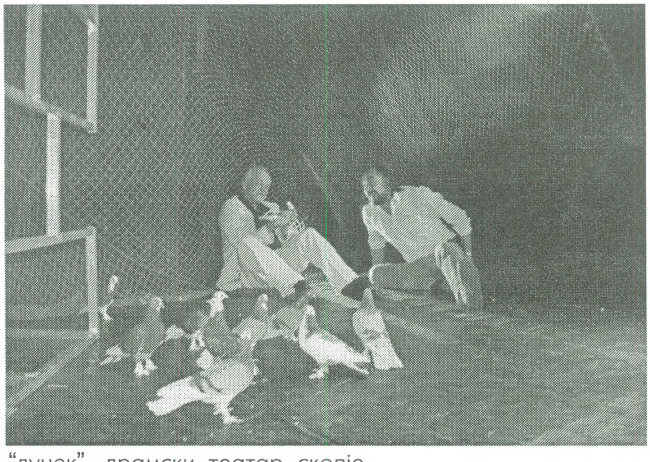
Она што се навестуваше во 1998 год. се оствари во 1999 год., во која се случија неколку откажувања на театарски манифестации (СКОМРАХИ воопшто не се одржа), а драмската програма на Охридското лето беше радикално намалена. Ова особено паѓа в очи со оглед на фактот дека неколку години по ред токму овој сегмент на програмата имаше тренд на нагласена присутност до степен што даваше тон и печат на нашата најголема летна музичко-сценска манифестација. Всушност, ако се изземат контроверзната "Македонски Фауст" во продукција на Центарот за урбана култура "Бабилон" од Скопје и "Кралот Иби" на Битолскиот народен театар, на Охридско лето и немаше премиерни изведби. Во репертоарот влегоа некои престави од тековната програма на театрите од земјата и сосем мал број гостувања од странство договорени уште од минатата година ("Ричард Трети" од Шекспир на Драмскиот театар "Вера Комисаржевска" од Санкт Петербург, "Мир" од Аристофан на Градскиот театар од Истанбул и др.) Секако, најголемо внимание предизвика праизведбата на "Макеоднски Фауст" од Младен Србиновски во режија на Сашо Миленковски, како политички ангажирана претстава (барем таква настојуваше да биде), која сестрано (финансиски) беше подржана од Министерството за култура, но која и покрај се не донесе ништо што на планот на театарската естетика би и обезбедило позначајно место.

34-от Македонски театарски фестивал (1999) се одржа во вообичаениот термин (првата недела на јуни) и со сите препознатливи содржини, покрај се разбира, претставите во официјалната програма. Про-

должи практиката на одржување на симпозиум кој оваа година беше на тема "Актерството и режијата во македонскиот театар" а на кој учествуваа рекорден број од околу педестина актери, режисери, театролози, театарски критичари... И овој симпозиум работеше под раководство на театрологот Јелена Лужина. Претставите за годинешниот репертоар ги избираше селекторот, актерот Мето Јовановски. Неговиот концепт на фестивалот е тој да биде пресек на едногодишната продукција и на она што тематски, а не стилски доминира во неа. Според тоа на 34-от МТФ главен белег му дадоа претставите кои се знимаваат со лудилото, власта, расколот и апокалиптичните визии. Се разбира, не можат сите случувања да се подведат во овие одредници, но тоа во суштина не го руши наведениот концепт. Во официјалната програма беа прикажани преставите "Последните селани", "Хамлет", "Духот на лименката", "Гоф", "Лудиот Ибрахим", "Раскол", "Мачка на вжештениот лимен покрив" и "Мурлин Мурло" во продукција на театрите од Битола, Драмски, Струмица, Театар на народности (албанска и турска драма) и Драмата при МНТ. Од осумте застапени претстави три се од домашни драмски автори ("Последните селани", Духот на лименката" и "Раскол"). На ова 34-то издание на МТФ победничка претстава стана "Лудиот Ибрахим" од Т. Офлазоглу во режија на Владимир Милчин, а во изведба на Турската драма при Театарот на народностите од Скопје, а наградата за најдобра режија му припадна на Владимир Цветановски за претставата "Хамлет" од Шекспир во продукција на Драмскиот театар од Скопје. Наградата за животно дело годинава ја добија актерите Јоана Поповска и Вукан Диневски и режисерот Димитрие Османли.

Од придружната програма ја одбележуваме изложбата на Благој Мицевски, со која тој ја прослави десетгодишнината од својата уметничка дејност како костимограф и многубројни промоции на книги со театарска проблематика излезени меѓу двата фестивала меѓу кои централно место зазема промоцијата на капиталното дело "Античките театри во Република Македонија" од Томе Јанакиевски. Во чест на наградените беше изведена претставата "Буре барут" од Дејан Дуковски во продукција на Воениот театар од Софија во режија на Крикор Азарјан. Со две претстави од својата продукција на фестивалот вон конкуренција настапи и Театарот за деца и младинци од Скопје, а не изостана и учеството на Факултетот за драмски уметности.

Седмиот фестивал на камерниот театар (1999) "Ристо Шишков" се одржа во Струмица од 9 до 14 септември. Поместувањето на терминот за вообичаениот почеток (8 септември) се должи на презафатеноста на некои актери и гостувања во странство. Од истата причина дојде и до откажување на некои претстави, веќе селектирани и вклучени во програмата ("Последната ноќ на Сократ" од Стефан Цанев во режија на Љубиша Георгиевски, во продукција на Струмичкиот театар и "Филоктет" авторски проект (текст и



"дунек", драмски театар скопје

режија) на Љ. Георгиевски на Драмскиот театар од Скопје). Официјалниот дел на програмата го сочинуваа десет претстави од кои три повторно (како и минатата година) беа монодрамски остварувања. Со овој жанр се преставија актерите Димче Мешковски со "Бесилка" од Трајче Кацаров, Мите Грозданов со "Чекајќи го Илко" од Мирјанка Ристеска и Весна Димитровска со "Неван - срцето на светот" од Александар Илиев. Другите претстави во официјалната конкуренција за единствената фестивалска награда беа "Дунек" од Ненад Вујадиновиќ во режија на Синиша Ефтимов, "Тхе ловер" од Ајвс, Черчил и Пинтер во режија на Зоја Бузалковска (на Драмскиот театар од Скопје); "Јас, ти, Хамлет и Натрапникот" од Ласица-Сатински во режија на Стојан Стојановски на Народниот театар од Штип; "Љубовта на Перлимплин и Белиса" од Лорка во режија на Благојче Божиновски на Битолскиот театар; "Мурлин Мурло" од Николај Кољада во режија на Владимир Милчин на Драмата при МНТ; "Фарса за храбриот Науме" од Русомир Богдановски во режија на Кирил Петревски, а во продукција на Прилепскиот театар и "Раскол" од Владимир Плавевски во режија на Бранко Брезовац на Кумановскиот народен театар. На крајот на фестивалот, во чест на наградениот актер битолскиот Народен театар ја изведе претставата "Декамерон" од Бокачо во режија на Александар Морфов. Седми по ред добитник на златникот, портретот на Ристо Шишков и 2000 германски марки стана актерот на Драмскиот театар од Скопје Владимир Ангеловски за улогата на Постариот брат во "Дунек". Инаку, и оваа година селектор на фестивалот беше режисерот Бранко Ставрев, а водител на разговорите на тркалезната маса беше театарскиот критичар Иван Додовски. Инаку, наградата ја додели жири во состав: Илко Стефановски, Мето Јовановски и Тинче Ристеска.

Според разговорите на тркалезната маса на кои се сублимараше се што се случуваше на фестивалот истакнати се заложби за натамошно продлабочување на интересот и вниманието што во театарот мора да се посветува на придонесот на актерот и дека сето тоа соодветно мора да го следи и нашата млада театрологија. □

Деспина Ангеловска

Отворениот брич Војцек или Бихнеровата кинеманија

Односите на театарот и на филмот се мошне стари, комплексни и конфликтуелни. Најочигледната манифестација на ова е постојаното преминување на бројни театарции и филмации од еден во друг медиум како и постојаното преклопување и мешање на двата медиума. На својот почеток филмот му должи многу на театарот, а денес театарот особено се отвора кон влијанијата на филмската естетика.

Теоретичарите на филмот и на театарот често се обидувале да ги одредат спецификите на обата медиума споредувајќи ги и разграничувајќи ги меѓусебно. Големото прашање кое најчесто се поставувало е дали постои ненадминлива поделба, па дури и спротивност меѓу двете уметности. Многупати историјата на филмскиот медиум се перцепира како историја на еманципација на филмот од театарскиот модел и прочистување од театарските нечистотии. Како една од основните карактеристики што се наведува како суштествена разлика меѓу филмот и театарот е разликата во статичниот начин на употреба на просторот во театарот со динамичната употреба на просторот во филмот[1], односно филмската флуидност му се спротиставува на театарскиот стазис. Поедначкво еманципацијата на филмот се смета како ослободување од театарската фронталност, централност и артифицијалност.

Токму ваквите категоризации и поедноставувања се критикувани меѓу другото од Сузан Сонтаг[2] бидејќи, како што вели таа, тие инсистираат врз еден "единствен модел на филмот и на театарот". Во мојата потрага по основната испреплетеност и децентрираност на театарскиот и на филмскиот медиум, се надоврзувам и на Ингмар Бергман кој вели: "За мене филмот е пред се театар" (и обратно). Во комплементарноста и меѓусебната отвореност на филмот и театарот, потребата од мултимедијалност ја перцепирам како суштинска критичка авториферентцијална рамка на истите.

Како парадигма за децентрирањето на единствените, нормативизирани модели и медиуми би сакала да го наведам примерот на Бихнеровиот *Војцек*. Напишан во 1837 година, долго пред појавувањето и развивањето на филмскиот медиум, изникнат во светот на класичната драматургија, овој текст ги распрснува наследените театарски условености и се отвора во своите потенцијални можности токму кон она што многу подоцна ќе биде претставено како "филмска слобода". "Филмот" го наведувам од друга страна како парадигма за потребата на театарот за излегување од или преиспитување на сопствените рамки. *Војцек* во себе ги носи зачетоците на потребата од комплементарност, од еден "филмско-театарски концепт".

Мојата постапка ќе ја следи Бихнеровата: ќе го барам "филмот" и неговите можности во самиот театар, филмот кој што тука е како сон за "другата сцена".

Георг Бихнер ја пишува пиесата *Војцек* во 1837 година, непосредно пред својата смрт. Тој умира од тифус истата година оставајќи зад себе три подеднакво недовршени и несредени манускрипти. Лудвиг Бихнер одбива истите да ги вметне во едицијата на делата на својот брат, издадени во 1850 година. Организацијата на "фрагментите" едни во однос на други не му се чинела очигледна, а и самиот текст бил понекогаш нечитлив, бидејќи бил пишуван врз тенка хартија со бледо мастило. Во 1879 година Карл Емил Франзос сакајќи да транскрибира одредени делови од манускриптите на *Војцек* ги подложува на хемиски третман кој дозволува привремено да се поцрни премногу бледото мастило, но чии долгорочни последици биле катастрофални: третираните делови, од кои само неколку станале читливи, избледеле дефинитивно. Со трудовите на Вернер Леман (Хамбург, 1967) акцентот се поместува, и почнуваат да се изучуваат самите манускрипти. Леман за првпат ги издава во нивната интегрална верзија и во форма која ја прикажува нивната вредност како материјал на едно дело кое останало отворено во својата контрадикторна незавршеност.

Драмската структура на *Војцек* е фрагментарна. Пиесата, значи, се состои од фрагменти или сценски слики кои се испресечени со резови. Фрагментарноста која ја применува Бихнер претставува воведување на драматуршката постапка на "монтажа". Монтажата е термин кој потекнува токму од филмот, но оваа пред се

епска постапка ја среќаваме како суштинска во отворената драмска форма што ја сочинува *Војцек*. Како Бихнер во *Војцек* да се обидува да побегне од традиционалната драмска, театарска "затвореност" која се дефинира со концепти спротивни на филмската "отвореност", односно со класичните правила за единство на време, простор и дејствие. Бихнер во *Војцек* излегува од единствениот Theatrum mundi (од единствениот театар и од единствениот свет) и навлегува во еден дисконтинуиран, фрагментарен, испресечен свет што би можеле да го споредиме со концептот на филмскиот свет. Клучните зборови за текстот стануваат "брзината", "движењето" (терминот кинематографија потекнува од старогрчкиот збор "кинема" што значи: "движење"), а Војцек, трча низ светот како "отворен брич" и предизвикува вртоглавица кај останатите "смирени" ликови:

> "Капетанот: Полека, Војцек, полека, се во свое време. Ми се врти во главата од тебе. Ако завршиш порано денес, што можам да направам со тие добиени десет минути? Размисли Војцек, пред тебе имаш уште добри триесет години живот! Тоа ти е 360 месеци, и колку денови, часови, минути! Што мислиш да правиш со тоа чудовишно количество време? Распореди го добро, Војцек!"
>
> "Капетанот: Еј, Војцек, те брка ли нешто што така иташ? Застани малку, Војцек! Трчаш како отворен брич по светот, може некој да се исече."

Дејствието нема време да биде континуирано како во класичната драматургија или Војцек е оној кој што нема време да ја почека драмата да се развие полека и линеарно следејќи го својот пат, од почетокот, преку средината, па се до крајот. Војцек е обземен од ритамот на лудилото и тој го испресекува драмскиот континуитет на фрагменти (филмски кадри) кои токму се проследуваат со ритамот на "кинеманијата" (кој навидум, според класичите драмски канони, не е театарски ритам). Како во некој луд филм Војцек трча и се проследуваат сликите, се менуваат просторите, со "филмска слобода".

И токму Војцек, војникот кој му служи како заморче на Докторот и веќе три месеци јаде само грашок, војникот кој е многу добар пример на aberratio mentalis partialis и кој халуцинира (или влегува во филм), е оној кој во пиесата ги прави резовите. Драмскиот свет е дисконтинуиран во однос на неговото сопствено поминување низ драмскиот свет, во однос на неговото перцепирање на истиот (тој е оној кој го врши кадрирањето). Војцек е како некој пред-експресионистички јунак (анти-јунак, кој е претставен во сопствената дисконтинуираност како субјект), тој ни ја пренесува сопствената осамена и субјективизирана, искривена визија на светот, визија која не соодвествува на нормите на класичната драмска објективност и апсолутност, од која е отсутен авторот. Војцек е тогаш како некоја сценска трага за авторското присуство зад сцената, трага за отсуството-присуството на авторот Бихнер, како што тоа веќе го означуваа фрагментарната структура на драмата и нејзината монтажа. Епската гледна точка која е нормално отсутна од драмата е пресудна во Бихнеровиот « филм » .

Визијата на Војцек е онаа на алиенацијата или на неможноста да се перцепира драмскиот свет како една континуирана целина, која има телеолошка линија на развој, која има смисла и цел. Бихнер му се спротиставува на наследството на Рационализмот според кој единствениот и интегрален субјект е способен да го увиди и разбере светот како целина. Светот во Војцек не е повеќе илузорно хомоген, тој не се претставува во својот утешителен и смирувачки континуитет. Војцек-Бихнер го сече тој континуитет, децентрирајќи го притоа доминантниот дискурс на добрата волја и на чистата совест ("Капетанот: А ти, Војцек, секогаш си како гонет звер. Чесен човек не се однесува така, чесен човек со чиста совест."). Тој ја претставува храброста на нередот и ја одбива глобалната визија (глобалната визија може да дојде отпосле од загриженото инсистирање врз деталот).

Ова е поедеднакво поврзано со Бихнеровата биографска ситуација. Бихнер ја напишал својата прва пиеса *Смртта на Дантон* очекајќи да биде уапсен. Тој бил принуден да ја напише мошне брзо, немал време да ги среди материјалите. Тоа важи поедеднакво и за *Војцек*. Бихнер умира немајќи време да ја заврши пиесата. Се работи значи за груба материја чија дезорганизација резултира и од неговата лична ситуација. Тоа е она што го чини Бихнер експлозивен, тоа е она што непрестано го обновува нашиот интерес за него. Кај Бихнер има и голема недоверба во однос на интелектуалците од неговото време. Тој не ги дели воопшто ставовите на политичарите од либералната буржоазија и ги смета нивните дебати за илузорни. Токму поради тоа тој по *Смртта на Дантон* го пишува *Војцек* - кој претставува и авто-критика. Херојот не е веќе силниот човек, туку оној кој постојано се чувствува прогонет и демнет. Бихнер се "фокусира" на оние кои се наоѓаат на маргините, во областа на социјалното или менталното (cf. *Војцек* и *Ленц*). Но она што е забележително исто така е дека и двата текста останале фрагментарни. Како овие текстови да останале фрагментарни затоа што нивната тема избегнува секакво оформување, како асоцијалното да се однесува на поедеднакво асоцијален начин во однос на сопственото претставување.

Бихнер со *Војцек* ја пишува првата "филмска" или модерна драма од која многу подоцна ќе се инспирираат, меѓу другото, Бертолт Брехт и Хајнер Милер (кои поедеднакво ќе дијалогираат со филмските концепти). Отвореноста на Бихнеровата драма станува

пресудна за понатамошниот развој на современата драматургија и се доближува до можностите за отворена форма што многу подоцна ќе ги понуди филмот. Бихнер многу добро знаел дека неговата пиеса нема да биде претставена и не станувало збор тоа да се земе предвид. Токму поради тоа тој можел да направи од неа што сакал.

Отвореноста, значи, произлегува од драматуршката постапка на прекршување или поточно "пресекување" на традиционалните драмски правила и создавање на дисконтинуираност на времето, просторот, дејствието, ликовите. *Војцек* е "младешки" текст на револуционерот-демократ Бихнер, преполн со младешка страст и енергија, но тој е истовремено и "зрел" текст на циникот и песимист Бихнер кој го пишува *Војцек* токму пред умирање. Текстот, наспроти прераната смрт на авторот останува недовршен, полн со дупки. Како смртта на Бихнер, како и смртта на Војцек во текстот, како и онаа на текстот за неговите современици, да била цената која морала да се плати за тие дупки, за таа отвореност која ни е оставена во наследство.

Војцек-Бихнер излегува од единствениот, затворен, централистички драмски свет, излегува од градот (во кој се случува дејствието), и оттрчува надвор, на маргините на градот или на работ од сцената, крај езерцето каде изгрева црвената месечина (повторно како во експресионистичките филмови), таму каде што тој мисли дека најпосле ќе може да се случи средбата со Мари. Но утопијата трае само еден миг: мртвото тело на Мари, крвта, ножот, ја будат обсеноста како од сон. Изместениот Војцек-Бихнер непрестано трча од сцената (центарот) кон рабовите и обратно, тој е носен од еден спазмичен говор кој се стреми кон сопственото смирување, успокојување на местото кое што најпосле би му било адекватно. Пиесата станува просторот на децентрирањето (филмската лента можеби како фигура на децентрирањето), на ослободувањето од наследениот драмски "затвор", на исцрпувањето на псевдо-филозофските дискурси на Докторот и на Капитенот, на исцрпувањето на премногуте зборови. Инфлацијата на Војцековите зборови се доближува до сонот за поезијата, до сонот за вистинскиот збор.

Децентрираната структура овозможува и останатите децентрирани фигури да станат "центри": Мари да стане центар, Андрес да стане центар.

Во контекстот на затворената драма каде "крајот го краси делото", Бихнеровиот *Војцек* останува без крај и оставрува уште едно бескрајно децентрирање. Децентрирано е и убиството на Мари од страна на Војцек, тоа престанува да биде крајната катастрофа кон која тежнее драмата. Неговата логика е изместена: доколку љубомората е контекстот, таа притоа не го објаснува. И тука фрагментарноста на ракописот ја одзема можноста да се направи од убиството пароксизмот на една криза. Убиството кое се одигрува надвор од градот (центарот) го остварува гестот на децентрирањето и го отвора просторот на зборот (сонот за автентичниот збор), простор надвор од трагедијата (надвор од театарот) од кој "драмата" најпосле ке биде отсутна.

Војцек, значи, како парадигма на поместувањето на јасните граници, јасните резови меѓу медиумите. Театарот и филмот, како и *Војцек*, ме интересираат како простори кои излегуваат од единствените рамки на "нормалност" и на "нормализацијата", од единствените централизирани дискурси.

Театарскиот филм (или филмскиот театар) во *Војцек* станува како фигурата на смртта која работи, "сече" со својата коса, и ги изместува сите дискурси. А Бихнер-Војцек како да не може да остане веќе во драмскиот свет, како да не може да остане повеќе во драмскиот живот. Како Бихнер-Војцек, во својата утопистичко-цинична потрага по автентичниот живот и театар да мора да излезе од "сцената". Како утопијата да може да се оствари само во смртта, само на "другата сцена".

Театарот во *Војцек* е во постојана потрага по "филмот" и по "другата сцена". Но театарот во *Војцек* е подеднакво оној кој останува на крајот на преставата храбро фиксирајќи ги гледачите во очи и среќавајќи го нивниот поглед. Театарот е подеднакво оној кој во останува и се соочува и кога Војцековиот свет е свет без утопија.

> "БАБАТА: Си било еднаш едно кутро дете, кое немало ни татко ни мајка, се околу него било мртво и немало никого на светот, се било мртво. И така детето пошло плачејќи дење ноќе. И бидејќи на земјата немало никого веќе, тоа посакало да отиде на небото, а месечината го гледала толку милно, но кога стигнало на месечината, видело дека таа е само парче труло дрво, па отишло кон сонцето и кога пристигнало до сонцето, видело дека тоа е само свенат сончоглед, а кога дошло до ѕвездите, тоа биле мали златни мушички, како стрчка да ги набола со иглички на небото, а кога повторно сакало да се врати на земјата, видело дека земјата е само превртен нокшир, и седнало така сосем само и плачело, и сеуште седи и плаче, и сосем е само." □

[1] Erwin Panofsky, *Style and Medium in the motion pictures*, in Film theory and criticism, Oxford university press, New York Oxford, 1992

[2] Susan Sontag, *Film and theatre*, idem.

Мишел Павловски

Елементите на театарскиот систем кај Всеволод Емилевич Мејерхољд

Биомеханичкиот систем на Всеволод Емилевич Мејерхољд може да се дефинира не само како начин на актерска подготовка и сценско изразување, туку и од аспект (не до крај заокружен, меѓутоа, сепак, доволно определен) на глобален театарски систем. Притоа, треба да се има на ум определбата на Алексеј Александрович Гвоздев, кој, зборувајќи за *театарски систем,* мисли на "односите меѓу драматургијата, сцената, актерската игра и гледачите".[1] Токму меѓу односите на овие четири елементи: сценскиот простор, публиката, актерската игра и драмскиот материјал, надополнети со режисерот и неговата улога како креативен сублиматор на претходното, се изразуваат и главните одлики на творештвото на Всеволод Емилевич, па во тие рамки и теоријата на биомеханиката. Меѓу првите теоретски и практични новини што Мејерхољд ги воведе во својот режисерски ракопис, имено, е преструктурирањето на сцената, разбивањето на сценскиот простор и напуштањето на "кутијата без четвртиот ѕид". Неговата реформа на сцената почнува со методот на *стилизација*, објавен за време на работата во Театар-Студиото. Стилизацијата го доведува Мејерхољд до "решавање на поставката со површини", односно, до елиминирање на кулисите и поставувањето на актерот, како главно изразно средство на театарот, на "фон". Со ова почнува деструктуирањето на сценскиот простор, наследен од стариот театар, оној театар што Алексеј Гвоздев го нарекува "театар на епохата на Ренесансата", и, кој, меѓу другото, ја промовира сцената-кутија. Деструктуирањето на сцената нужно доведува до разбуденото интересирање на Мејерхољд кон театарските системи, ослободени од сцената-кутија, поточно, кон театарот на епохите пред Ренесансата, главно, шпанскиот театар, commedia dell'arte и, се разбира, античкиот театар: "Ако Условниот театар сака уништување на декорациите [...] не сака рампа, [...] не води ли таквиот театар кон обновување на античкиот театар? Да. Античкиот театар, според својата архитектура, имено, е оној театар, кој го содржи сето она што му е потребно на нашиот денешен театар: нема декорации, пространството има три димензии [...] Античкиот театар со неговата едноставност, со местата за публика во форма на потковица, со орхестрата, е единствениот театар што може да го прифати разнообразниот репертоар: 'Панаѓур' на Блок, 'Животот на човекот на Андреев', трагедиите на Метерлинк..."[2] Разбивањето на сцената, практично започнато во Театар-Студиото, а теоретски образложено во статијата "Кон историјата и техниката на театарот", кулминира со конструктивистичкото решавање на "Великодушниот рогоносец" и "Смртта на Тарелкин". Сцената во овие две претстави не само што не наликува на ренесансната кутија, туку е до крајни граници динамизирана и ставена во функција на претставата. Таа е максимално оголена, на неа се оставени само елементите, кои му овозможуваат на актерот да ја предаде својата уметност. Значи, во дваесеттите години, Мејерхољд, конечно, го реализира она за што мечтаеше во 1912, кога ја објави "Кон историјата и техниката на театарот": предметите на сцената веќе не претставуваат *mise en scène,* туку своевидна надградба на актерското тело и на движењето на актерите. Така, крилата на ветерницата во "Великодушниот рогоносец" се вртат во точно определени моменти, актерите интензивно поминуваат низ машината за мелење месо во "Смртта на Тарелкин", скалите во "Рогоносецот" се тродимензионално продолжение на просторот за игра. Поврзана со прашањето на решавањето на сценскиот простор е и играта со светлото. Мејерхолд е еден од првите режисери во XX век, кој светлосните извори ги преместил од сцената во партерот. Уште повеќе, Мејерхољд улогата на светлото, играта со светлото, ја подигнува на ниво еквивалентно на улогата на музиката и ритамот во претставата: "Светлото на гледачот треба да делува како музиката. Треба да постојат тактови на светлината, партитурата на светлото може да се конструира по принципот на сонатата."[3]

Разбивањето на "сцената кутија" во театарскиот систем нужно воведува уште еден, за Мејерхољд мошне битен елемент - гледачот. Веќе не постои замисленият ѕид на собата што сцената ја одделува од партерот. Актерите не само што не се обидуваат да играат "како да се сами", туку, напротив, од нив се бара во секој момент да бидат свесни за реакциите на публиката: "Особеност на актерското творештво (за разлика од творештвото на драматургот, режисерот или

други уметници) е тоа што творечкиот процес се одвива пред очите на гледачите. Како резултат на тоа, актерот со гледачот се наоѓа во определени односи, односно, актерот го става гледачот во ситуација на резонатор, кој реагира на сите појавувања на неговото мајсторсто. И обратно - регистрирајќи го својот резонатор (гледалиштето), актерот моментно реагира, со посредство на импровизацијата, на сите барања што произлегуваат оттаму (од гледалиштето). Според цела редица знаци (шум, движење, кашлање, смеење итн.) актерот мора, без грешка, да го определи односот на гледачите кон претставата."[4] На тој начин, според Мејерхољд, ќе се постигне целта: "да се владее со публиката за да не остане ниту еден рамнодушен човек".[5] На публиката, на нејзините реакции и нејзиниот состав треба да мисли и режисерот, при конципирањето на претставата: "Режисерот, што ја подготвува претставата, ако не води сметка за гледачот, прави огромни грешки..."[6] За да може да се постигне ваквото барање, Мејерхољд смета дека "пред се, гледачот треба да се размести така, во него силно да влегува 'ритамот' на претставата."[7] Затоа се воведува просцениумот, како најдобро средство преку кое се постигнува целта. Просцениумот за Всеволод Емилевич е мост меѓу сцената и публиката, начин публиката да се влее во претставата. Искористувањето на просцениумот, всушност, неговото редизајнирање не само што ќе и додели нова улога на публиката, туку се претвора во уште едно средство во конечното уништување на сцената-кутија. Според Всеволод Емилевич, архитектурата на ренесансниот театар, со поделбата на партер, балкони, ложи, не одговара на суштината на театарот, бидејќи гледачот е отстранет од претставата. Ваквата поделба е непогодна и поради различните агли од кои публиката го следи она што се случува на сцената. (Да потсетиме дека ваквото гледање, изразено во 1934, кореспондира со системите на театар-триаголник и театар-права за кои Всеволод Емилевич зборува во 1912-тата. Не напразно во театарот-триаголник гледачот е надвор од триаголникот, додека во театарот-права публиката е веќе интегрирана во театарскиот систем. Определбата на Мејерхољд е театарот-права, со можностите што му ги дава на режисерот при потенцирањето на условноста, како природно својство на сценската уметност). За да се избегне, од една страна, ваквото делење на публиката, и истовремено, гледачот да се "влее" во претставата, Мејерхољд, во прв ред, предлага "сцената-кутија да биде уништена. Првиот напад на неа го направија оние кои длабоко во гледалиштето го издолжија просцениумот. [...] Новиот театар [...] нема да има сцена-кутија; останува само просцениумот, на кој ќе се одвива дејствието. Во античкиот театар тоа место се нарекувало *орхестра*. Орхестрата може да биде кружна, четириаголна, триаголна, елипсовидна, сеедно. Нејзината форма се однесува на композициските задачи што пред себе ги поставил режисерот, кој е автор на целиот проект,"[8] ќе нагласи тој.

Бурни реагирања кај современиците на Всеволод Емилевич предизвика неговото сфаќање на драматуршкиот материјал. Имено: *драматуршкиот материјал*, а не *драматургијата!* Се работи за *материјал* што режисерот ќе го обликува според своите потреби, во зависност од замислената структура на претставата и од сопствената театарска естетика. Во оваа точка може да се забележи драстичната дисонантност во ставовите на раниот Мејерхољд со неговата работа во зрели години. Додека во 1912-тата тој сметаше дека "новиот театар израснува од литературата"[9], десетина години подоцна Всеволод Емилевич нема време да ја чека драматургијата што одговара на неговиот театар, па "тој сам ја презеде иницијативата и со свои, сопствени, театарски средства се зафати да влее нов дух во старото тело".[10] Прашањето за првенството во односот драмски текст-театар кај Мејерхољд, едноставно, не постои: се е подредено на театарскиот израз во целина. Затоа, без комплекси, во 1924 "Шума"[11] од класикот Островски ја разбива на 33 епизоди, нарушувајќи ги на тој начин сите "правила на добро однесување" и почитување на руската класична драматургија. Москва и целата театарска Русија е скандализирана во 1926, кога "Ревизор"[12] на Гоголь е целосно изменет. Мејерхољд ја преработува комедијата на Гоголь, исфрла цели сцени, од два лика прави еден. Резултат: Всеволод Емилевич создава претстава во која од Гоголь останува многу малку, но затоа постојано присутен е режисерот - Мејерхољд. Не попусто Всеволод Емилевич, експликацијата на "Ревизор", ќе ја почне вака: "Тешкотијата на оваа претстава се состои во тоа што, како и другите слични пиеси, таа е насочена кон актерот, а не кон режисерот."[13] Неспорно е за Мејерхољд прашањето кој треба да ги држи сите конци на сложениот театарски организам. Токму затоа, Мастерот (меѓу другото и преку интервенции во текстот) треба да "создаде таква ситуација која (за актерот) би била најлесна, која ќе му овозможи играта да ја предаде без никакви отежнувања."[14] Ваквиот пристап на режисерот му дава можност да го моделира текстот и на тој начин драматуршкиот материјал да го приспособи на сопствените театарски и естетски потреби и принципи. Истовремено, режисерот, при изборот на пиесата, не е веќе ограничен со драматуршките или литературните вредности на текстот. Едноставно, може да се земе и драмски материјал со низок квалитет и да се преработи. Ограничувањето, во овој случај, е поврзано само со креативните дострели на режисерот и трупата.

Конечно, дојдовме и до четвртиот основен елемент на театарскиот систем на Мејерхољд: актерот. Пред да ги резимираме ставовите на

Всеволод Емилевич за актерот и актерската игра, накратко ќе се задржиме на специфичниот однос актер-режисер во театарската концепција на Мејерхољд. Често, во различни времиња и на различни места, Мејерхољд го определува актерот како главен, основен елемент на театарската претстава. На прв поглед, ваквата определба се коси со прокламираниот став дека театарот на Всеволод Емилевич е режисерски театар, систем во кој режисерот е главниот автор на претставата. Само навидум. Имено, доколку за Всеволод Емилевич актерот е централната фигура во театарот, тој е само "медиум", кој пред публиката ги предава идеите на режисерот. Токму затоа, во едно свое обраќање, Мејерхољд актерите ќе ги нарече "живи претставници на режисерската идеја".[15] Се разбира, за да биде актерот успешен, треба да поседува (во голема мера) креативност, за да може низ сопствениот творечки филтер да ги провлече упатствата на режисерот. Според Всеволод Емилевич, задачата на режисерот е "одделните елементи на претставата, одделни ликови, секое делче, да ги сублимира во органско единство, во согласност со својата општа идеја за претставата во целина."[16] Од друга страна, задачата на актерот е, преземајќи ги одделните режисерски идеи што се однесуваат на неговиот лик, нив да ги пропушти низ сопствениот креативен филтер и да м ги предаде на публиката. Основно прашање што овој труд го разгледува е начинот на тоа предавање, поточно, начинот на актерската игра и подготовките за таа игра.

Биомеханиката што ја конципира Всеволод Емилевич истовремено е и специфичен актерски тренинг, но и начин на актерска игра,[17] се со цел на сцената да се реализира основното барање на Мејерхољд, барање што тој го поставува уште во 1905, во Театар-Студиото, и не се откажува од него се до апсењето во 1939: пластичноста на актерот, неговата способност преку телото (свесно контролирано!) и движењето, да ја предаде сопствената креација: "Творештвото на актерот се пројавува во движењата на кои, со посредство на "возбудата", им се придава блесок, колоритност и способност да се зарази гледачот"[18]. Биомеханичкиот систем, според Мејерхољд, "не е театарски систем, не е специфичен тренинг, тоа е дел од вежбите во областа на културата."[19] Сепак, тој тренинг наполно се вклопува во театарскиот систем на Мејерхољд, кој бара актерот да биде совршена машина и до крајни граници да го искористи материјалот со кој се претставува пред публиката - сопственото тело: "Материјал на актерската уметност е човековото тело, т.е. торзото, екстремитетите, главата и гласот. При изучувањето на својот материјал, актерот не треба да се потпира на анатомијата, туку на можностите на телото, како материјал за сценска игра."[20]

Биомеханичкиот начин на тренирање на актерското тело поаѓа од принципите на тејлоризацијата на движењата. Теоријата на Фредерик Винслоу Тејлор за отфрлање на сите одвишни движења при работата, за да се постигне поголема продуктивност и ефективност на трудот и да се намали трошењето на физичката сила на работникот, кореспондира со експериментите на Мејерхољд во театарот и со неговото барање актер кој ќе одговори на тие експерименти. "Во работните процеси можно е не само правилно да се распореди времето на одморот, вели Мејерхољд во едно свое излагање, туку *потребно е да се најдат такви движења при работата* (курзивот на Мејерхољд - М. П.), со кои максимално ќе се искористи сето работно време [...] Ова наполно се однесува и на актерот на идниот театар."[21] Делот што Мејерхољд го потцртал во оваа изјава, практично, е сублимат на теоријата на Тејлор. Сепак, Всеволод Емилевич не може во своите креативни барања да се сведе на обичен поддржувач на тезата човек-машина, популарна во Советска Русија во годините по Октомвриската револуција. Неспорно е дека тој го прифаќа актерот како своевидна машина (еден од принципите на биомеханиката вели: 'телото е машина, работникот - машинист'), со една корекција, мошне значајна, овозможувајќи му на актерот во својата игра да ја задржи креативноста. Тоа е ставот за двојноста на актерот. Имено, тргнувајќи од ставот на Коклен Постариот дека актерот е и творец и материја за творештво, Мејерхољд ќе забележи: "Во секој актер, кој пристапува кон работа над улогата, како да се наоѓаат двајца: еден од нив е тој, фактички постојниот актер, телесен, кој се подготвува да ја реализира (сценски да ја прикаже) доверената улога - А1 и вториот, кој, се уште, не постои, кого актерот се подготвува во готов вид да го прати на сцена - А2. А1 се однесува кон А2 како кон материјал над кој треба да работи. Пред се, А1 треба да го види А2 на сценското пространство, бидејќи јасно е дека играта на актерот се наоѓа во огромна зависност од големината на сцената, нејзината форма итн."[22] На вака структурираната концепција на актерската уметност се надоврзува и потребата од "рефлекторно возбудување", како неопходно својство на актерот. За Мејерхољд, "возбудување е способност со чувства, со движења и со зборови да се предаде однадвор добиена задача. [...] Координираните пројавувања (манифестирања) на рефлекторното возбудување, всушност ја претставуваат актерската ИГРА."[23] Накратко, актерот-творец (во терминологијата на Всеволод Емилевич - А1) сосема свесно, со помош на своите предзнаења, можности, физички способности и, секако, во согласност со концепцијата на режисерот, го обликува материјалот што му е на располагање, во прв ред, сопственото тело. Токму во овој момент се појаву-

ва потребата од биомеханиката и нејзините принципи, како начин на актерски тренинг, во прв ред, но и како принцип на сценска игра, кој, треба да се подвлече, во своите крајни граници бил применет само во неколку претстави (пред се, во "Великодушниот рогоносец" и во "Смртта на Тарелкин"). "Рогоносецот", од тој аспект, можеби, е најекстремна претстава на Мејерхољд, но како што ќе рече и самиот Всеволод Емилевич, "Великодушниот рогоносец" "требаше да ги претстави основите на новата техника на играта во нова сценска ситуација",[24] односно, доведувајќи ја играта на актерите до крајни граници на експериментот, во практиката да ги провери теоретските премиси на Мејерхољд и неговите соработници.

Биомеханиката на одреден начин во себе ги сублимира теоретските поставки за кои погоре зборувавме. Според Всеволод Емилевич, "ако работи врвот на носот - работи целото тело."[25] Со ова се продолжува традицијата на потцртување на потребата актерот "да се гледа себеси" на сцената, односно, нагласувањето (уште еднаш!) за актерот како обединувач и на создавањето и на материјалот на тоа создавање. Од ваквиот став произлегува и потребата актерот да биде способен за "координација во просторството и на сцената, способноста да се најдеш себе во масовното течение, можноста за приспособување и способноста растојанијата меѓу актерите на сцената да се определуваат од око."[26] Овие квалитети актерот треба да ги има за да може максимално да се структурира целата претстава, за да му се отвори можност на режисерот (конечниот сублиматор на творештвото на сите учесници во театарот) до најмали ситници да ја испланира поставката и текот на претставата.

Треба да се има предвид дека целата концепција на актерската игра, на воведувањето на биомеханиката во театарот, за Мејерхољд, е само постојан обид да се дефинира театар што ќе се наврати на корените на театралноста, што ќе ја промовира вродената условност на театарот како принцип на работа. Без оглед на варијациите во неговото творештво, па, можеби, дури и на вербалните противречности и недоследности, творештвото на Мејерхољд е насочено, во текот на речиси четириесетгодишната работа, кон една единствена цел: *во театарот да не биде како во животот.* □

[1] Гвоздев, А. А. *Театр имени В. Мейерхольда (1920-1926)*, Ленинград, 1927 стр. 11.

[2] Мейерхольд, В. Э. *К истории и технике театра* во зборникот *Статьи, письма, речи, беседы*, т. 1, Москва, 1968, стр. 142.

[3] Мейерхольд, В. Э. *О некоторых вопросах пространственной композиции спектакля*, во книгата Мейерхольд, В. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*, т. 2. Москва, 1968, стр. 499.

[4] ЦГАЛИ, ф. 2979 оп. 1 е. х. 617

[5] Мейерхольд, В. Э. *Учитель Бубус и проблема спектакля на музыке, доклад, прочитанный 1 января 1925 г.*, во книгата Мейерхольд, В. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*, т. 2. Москва, 1968, стр. 74.

[6] Мейерхольд, В. Э. *Искусство режиссера*, во книгата Мейерхольд, В. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*, т. 2. Москва, 1968, стр. 155.

[7] Мейерхольд, В. Э. *Из лекции на театральном семинаре Интуриста, 21 мая 1934 года.*, во книгата Мейерхольд, В. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*, т. 2. Москва, 1968, стр. 294.

[8] Исто, стр. 295.

[9] Мейерхольд, В. Э. *К истории и технике театра. Театр-Студия*, во книгата Мейерхольд, В. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*, т. 1. Москва, 1968, стр. 123.

[10] Гвоздев, А. А. *Театр имени В. Мейерхольда (1920-1926)*, Ленинград, 1927 стр. 13.

[11] Премиерата на *Шума* се одржала на 19 јануари 1924 година. Мејерхољд го преработил текстот и го разбил на три дејствија и 33 епизоди: 1. По железничките прагови; 2. Таинственото писменце; 3. Дете на природата, одгледано со несреќа; 4. Алексис - ветрушка; 5. Леб и вода - актерска храна; 6. Одеднаш - три добри дела; 7. Аркашка и Курскиот губернатор; 8. Отец Евгениј и неговата програма-максимум; 9. И тие имаат своја биомеханика; 10. Дуќанот на нотариусот; 11. Аркашка против малограѓанштината; 12. Светската дама и девојчето од улица; 13. Без лична карта; 14. Невеста без мираз; 15 Педикир; 16 Сон во рака; 17. Аркашка-куплетист; 18. Практичен ум; 19. Мами и се моли, се моли и мами; 20. "Накострешен коноп"; 21. "Луѓето пречат, луѓето што власт имаат"; 22. Нашла косата камен; 23. Месечева соната; 24. Меѓу животот и смртта; 25. Најдена е актерка; 26. Собирајќи цвеќе...; 27. Во златен кафез; 28. Идниот земски началник; 29. Алексис се подготвува за бал; 30. "Ако е блиску, не би било далеку, а ако е далеку, значи не е блиску"; 31. Сцена од "Пиковата дама"; 32. Младоженец под маса; 33. Дон Кихот или "Накострешен коноп" уште еднаш. Настапувале: Несчастливцев - М. Г. Мухин; Счастливцев - И. В. Илински; Гурмижскаја - Е. А. Тјапкина; Аксјуша - З. Н. Рајх; Восмибратов - Б. Е. Захава и др.

[12] Премиерата се одржала на 9 декември 1926 година. Претставата се состоела од три дејствија со 15 епизоди: 1. Писмото на Чмихов; 2. Непредвидена работа; 3. Еднорог; 4. По Пенза; 5. Исполнета со најнежна љубов; 6. Процесија; 7. За едно шише лута; 8. Оборен слон; 9. Мито; 10. "Бакни ме"; 11. Господинот Финансов; 12. Благослов; 13. Мечти за Петербург; 14. Славење; 15. Беспримерна конфузија. Настапувале: Хлестаков - Е. П. Гарин; Градоначалникот - П. И. Старковски; Ана Андреевна - З. Н. Рајх; Марија Антоновна - М. И. Бабанова и др.

[13] Мейерхольд, В. Э. *Ревизор. Экспликация спектакля (20 октября 1925 г.)*, во книгата Мейерхольд, В. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*, т. 2. Москва, 1968, стр. 108.

[14] Исто.

[15] Мейерхольд, В. Э. *Работа режиссера с актером. Беседа с коллективом пражского театра Д-37.*, во книгата Мейерхольд, В. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*, т. 2. Москва, 1968, стр. 501.

[16] Исто, стр. 500.

[17] Ваквата поделба треба да се сфати до крај условно, бидејќи тренингот и вежбите што го подготвуваат актерот за сцената, напати, во целост или делумно се применуваат и при реализацијата на самата претстава.

[18] ЦГАЛИ, ф. 2979 оп. 1 е. х. 617.

[19] Лекција на В. Е. Мејерхољд од 1921-1922, ЦГАЛИ, ф. 998 оп. 1 е. х. 674.

[20] ЦГАЛИ, ф. 2979 оп. 1 е. х. 617.

[21] Мейерхольд, В. Э. *Актер будущего и биомеханика. Доклад 12 июня 1922 года*, во книгата Мейерхольд, В. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*, т. 2. Москва, 1968, стр. 487.

[22] ЦГАЛИ, ф. 998. оп. 1. е.х. 732.

[23] Мейерхольд, В. Э; Бебутов, В. М; Аксенов, И. А. *Амплуа актера*, Москва, 1922, стр. 3.

[24] Мейерхольд, В. Э. *Как был поставлен Великодушный рогоносец* во книгата Мейерхольд, В. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*, т. 2. Москва, 1968, стр. 47.

[25] Еден од биомеханичките принципи. Во ЦГАЛИ ракописот се наоѓа во фондот на Мејерхољд, ф. 998, оп. 1, е.х. 740.

[26] ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, е.х. 740.

Кристијан Ристески

Quaerendo invenietis

Зошто служат правилата? За да се почитуваат или за да се кршат? Дали треба да се кршат по секоја цена или само на некој нов, досега невиден начин?

Дали навистина никогаш не можеме да влеземе во иста река? Ако е така, што е со два милениуми старите "три единства" на Аристотел? Или времето не влијае на сите нешта?

Дали го гледаме само она што сме се договориле дека е видливо? Дали од дрвјата не можеме да ја видиме шумата? Или обратно? Дали сме способни да гледаме само парчиња? Или сме способни да гледаме само целина? Или не сме воопшто перцептивно способни? Дали гледаме со свои очи? Или со очите на авторитетите? Дали е можно да се ослободиме од предрасудите и да ги погледнеме нештата какви што се?

Дали нештата се дефинитивни? Дали имаат само една појавност? Дали авториферентијалните јамки се доказ за полипојавноста на нештата или се само досетка на умот или парадокси?

Дали можеме да створиме нешто ново или се е одамна создадено? Дали лимитот е човечката имагинација, т.е. дали нема лимит? Или се е создадено и нам само ни преостанува да ги препознаеме работите? Или сето тоа е едно исто?

Што е примарно во театарот? Доживувањето некакво искуство? Сознавањето некаква вистина? Живите актери? Нарацијата? Илузијата? Визуелното? Аудитивното? Мислата? Емоцијата? Откривањето на новото? Препознавањето на познатото? Времето? Просторот? Реалното? Условното? Структурата? Содржината? Формата? Технологијата? И дали воопшто нешто може да биде примарно?

Дали во театар одиме да научиме или да доживееме нешто? Дали човекот подобро учи со шокирање или со дидактика? Дали се подлабоки доживувањата на убавото или на грдото? Дали доживувањето е учење? Која е ролјата на гледачот во театарот? Учесник? Посматрач?

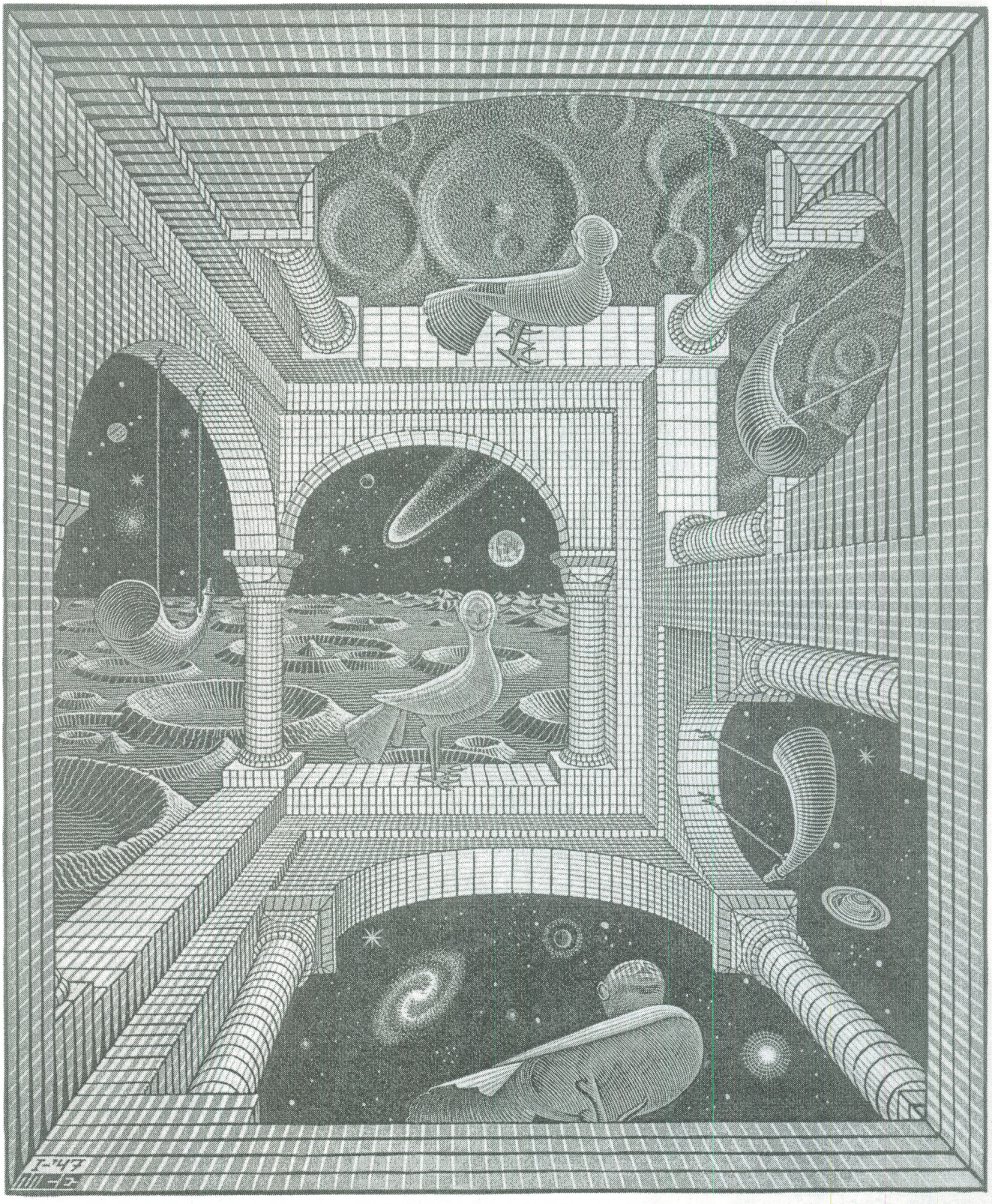
Имам некои патокази. Не знам дали се точни. Не верувам дека еден одговор на некое прашање може да биде точен за сите и за секогаш. Мене ми се точни. Сега.

Пред некое време ја прочитав книгата "Гедел, Ешер, Бах, вечна златна плетенка" од Даглас Хофштетер (Douglas R. Hofstadter, "Godel, Escher, Bach, an Eternal Golden Braid"). Претходно, долго ме провоцираа теоријата на хаосот и нелинеарните динамички системи. Исто толку долго сум фасциниран од дигитализацијата и од фактот дека било која информација може да се запише со едноставниот јазик на единиците и нулите. Дали "Проектот за декодирање на човековиот геном", кој е во тек, и е најзначајниот научен потфат на овој милениум, ќе покаже дека и генетската информација во нашата ДНК е запишана со јазикот на единиците и нулите?

Да се вратиме на книгата на Хофштетер. Тој говори за фугите и каноните - енигми на Бах, кои се системи на т.н. "чудни јамки". Исто како графиките на Ешер, кои исто така продуцираат "чудни јамки", обично базирајќи се на некој парадокс или илузија. Еден канон на Бах го носи името "Quaerendo invenietis" ("Барајте и ќе најдете"). Една графика на Ешер го носи името "Perpetuum mobile". Сега да видиме што бара тука еден математичар, Курт Гедел. Авторот сфатил дека овде има замешано свои прсти математиката и се сетил на најповиканиот, авторот на шокантната Теорема за некомплетноста. Која поедноставена гласи: "Сите конзистентни аксиоматски формулации од теоријата на броевите содржат недокажливи пропозиции." Или уште поедноставно, оваа теорема е "варијација" на авториферентијалната јамка позната како "парадоксот на Епименид". Тој, како роден критјанец, го изјавил следново: "Сите критјани се лажговци". Значи, ако сите критјани се лажговци, тогаш и Епименид, како критјанец, мора да е лажго. Ако тој е лажго, тогаш неговото тврдење дека сите критјани се лажговци е лажно, т.е. неточно. Ако тврдењето е неточно, тогаш сите критјани не се лажговци, значи можеби и Епименид не е лажго, односно тврдењето е вистинито. Што не враќа на почетокот, односно на фактот дека

морис корнелис ешер: "perpetuum mobile" ("водопад")

сите критјани се лажговци. И така во бесконечен круг. Исто како што се движи модулацијата (промена на тоналитетот) во "Canon per Tonos" на Бах, менувајќи шест тоналитети пред магично (или парадоксално) да



морис корнелис ешер: "друг свет 2"

заврши во почетниот: С мол. Исто како што водата се движи нагоре на графиката на Ешер "Perpetuum mobile". Некој спомена хаос? И јас некогаш се ужасував од тој збор. А се воодушевував од калеидоскопите како дете. Еден ден некој ми објасни што се тоа фрактали. Геометрија на хаосот. Детерминиран хаос: локална нестабилност, а глобална стабилност. Фактот дека кај нелинеарните динамички системи (неизвесност, возбуда,

истражување), наспроти линеарните (предвидливост, здодевност, "индустрија"), незначителна промена на влезот може да предизвика потполно непредвидлива хаотична реакција на системот и огромна разлика на излезот е нешто што не може а да не го маѓепса вистинскиот научник или уметник. Наспроти тврдењата на Лаплас во науката и Аристотел во уметноста дека се е предвидливо. За среќа, се влијае на се и ништо не е сосема предвидливо. Вистинската уметност е да се умее да се препознае и одвои универзалноста во навидум хаотичните и неважни детали, кои се забележани, но не и препознаени од другите. И сето тоа во "вистинскиот" систем: нелинеарен динамички.

"Гедел со сурова математичка прецизност докажува дека ниту логиката не е доволна", вели д-р Биљана Перчинкова во последното поглавје од нејзината книга "Релативност, хаос, Гедел". Или, со други зборови, да го цитирам насловот на новиот филм од серијалот за тајниот агент 007, "Небото не е лимит", кој (насловот) го фасцинираше мојот омилен композитор, инаку вљубеник во математичките структури - енигми на делата на Јохан Себастијан. Или дали е коинциденција што единствената монографија во станот на сценографот на претставата која ја работам во моментов е онаа на Ешер, и од која е скенирана репродукцијата на "Perpetuum mobile" која можете да ја видите на соседната страница? Можеби.

Дури и симболички (крај на милениумот), го живееме почетокот на една нова ера во која ништо нема да биде како до сега. Од корен ќе се променат концептите на етиката, логиката, образованието, економијата... и, се разбира, уметноста. "Реката во која не можеме два пати да влеземе" тече се побрзо. Тоа мора да се одрази на односот кон ритамот и темпото во уметноста. Брзината на застарувањето на правилата е се поголема. Значи, стереотипите и правилата во уметноста ќе имаат се покус рок на траење. Уметничките правци и трендовите се веќе работа на минатото. Достапноста на информациите и брзината на секојдневните промени на секое поле ја зголемуваат скепсата кон валидноста и рокот на траење на авторитетите. Концептот на раскажување на старите приказни на нов начин функционира можеби само уште во advertising-от, во чија суштина е да калкулира со препознавање на општи места. Се разбира, откако барем два пати ќе го рециклирате стариот материјал. Кој има денес време за наративност? Освен можеби малите деца. Ако успеете да ги станете од Интернет. И зошто наративност? Приказните се здодевни и предвидливи. Зошто да се лишиме од возбудата нашето дело да го конципираме како нелинеарен динамички систем, кој во ова време на брза и интензивна комуникација (без оглед на физичките дистанци) и време на бесплатни информации (барем на она најопшто ниво) ќе трпи такви влијанија што резултатот мора да биде непредвидлив како саботна вечер, а процесот возбудлив како "ролер коустер"?

Театарот, каков што е денес и овде, е полн со ограничувања како минско поле. Архитектонски ограничувања (италијанските сцени - кутии), ограничувања на репертоарските политики (немање секогаш храброст да се прифати предизвикот на неизвесноста), технолошки ограничувања (за ова може да се сними "мамутска" сит-ком серија), човечки ограничувања (едностранo образовани театарски професионалци) и финансиски ограничувања (најмалку две "мамутски" сит-ком серии).

Меѓутоа, најстрашното ограничување е во нашите глави. Секоја театарска претстава треба да биде конзистентен систем, со строго поставени правила за тој да може да функционира. Ако тој систем е линеарен, тогаш претставата е готова уште на првата проба. Останатото е само егзекуција. Можноста за кикс е минимална, бидејќи се е лесно предвидливо и однапред зацртано. Зошто ова не го гледаме на сцена? На ова прашање сеуште барам одговор. Ако системот е нелинеарен, тогаш почнува возбудата. Повторно, неопходни се строго поставени правила, но овој пат ништо не е однапред предвидливо. Најважна е вештината да се препознаат патоказите кои изникнуваат при судирите на материјалот кој го обработуваме со правилата што сме ги поставиле. Овие патокази ќе не одведат на најнеочекувани и најчудесни места, а што е нашата обврска веќе ни кажа Бах: "Барајте и ќе најдете". Или повторно доаѓаме до суштината на идејата на Гедел: кодирање. Задачата на уметникот е да ја декодира природата и повторна да ја кодира во рамките на еден конзистентен естетски систем. Оваа задача бара широко отворени очи и избистрен поглед. Бара способност за препознавање на "патоказите" (или кодовите) и интелигенција, доволна за тие да се декодираат. Бара конзистентност при поставувањето на правилата за функционирање на естетскиот систем кој се создава и повторно широко отворени очи и бистар поглед, но и имагинација за повторно кодирање на она што и се испраќа на публиката како порака, производ, доживување, како сакате. Ослободете ги вашите умови!

Се надевам дека никој нема ништо да научи од овој текст. Само се надевам дека можеби некому ќе му послужи како portal-site за да тргне во потрага по некои непознати информации, кои можеби некогаш во иднина ќе го доведат до некакво возбудливо доживување. И за последен пат: "Барајте и ќе најдете". □

Горан Тренчовски

Во чекање на крајот на векот

Мистер Бекет, човекот кој љубеше да се слика пред канти за ѓубре, стана естетички синоним за модерната драма и театар. Тој Ирец, роден во Даблин на 13 април 1906 год., долго време важеше за мошне мистичен писател и својата репутација ја градеше уште пред да стане секретар на Џојс. Нобеловата награда, исто така не беше некаков посебен стимул за него. Израсна во мајстор на речиси сите книжевни видови[1]. Својата животна приказна ја завршува како самец, во една париска болница, на 22 декември 1989 год.

Преведувани на многу јазици[2], поставувани на повеќе сцени и вреднувани мошне високо, драмите на **Семјуел Бекет** (Samuel Beckett) беа иницијална каписла за драмата и театарот на апсурдот, но и вовед во една нова техника на драма[3]. Покрај него, но и по него, се јавуваа и други поборници на истата струја чиешто извориште беше камиевскиот егзистенцијалистички импулс: **Јонеско**, **Адамов** и **Арабал** од една, **Пинтер** и **Олби** од друга страна. Сепак, за нечија сметка, неговото импортирање во Македонија се случи со извесно задоцнување[4]. Отворено останува прашањето, дали со тоа македонскиот театар повеќе доби или загуби[5]?

Ликовите на Бекет се типични анти-херои[6], кои се менуваат според околностите и, можеби затоа тие во својот дух содржат по нешто чаплиновско и китоновско. И покрај тоа што нивните полуцилиндри се излитени, а чевлите искинати, тие сепак дискутираат за своето потекло, суштествување и иднина[7].

ЕСТРАГОН: Што дрво е ова?
ВЛАДИМИР: Не знам. Врба.
ЕСТРАГОН: Па кај и се лисјата?
ВЛАДИМИР: Мора да е мртва. [8]

Брук изјави[9] дека преку Бекет, полесно го разбрал **Шекспир**[10], а други тврдеа дека севкупниот развој на комедијата дел'арте е скриен под ткивото на Бекетовиот драмски полнеж[11]. Но, со што всушност беа обременети соништата на Бекетовите ликови? Сигурно не со докрај песимистички настроените апокалиптични визии, туку со надеж дури и во апокалиптичниот свет, како оној, доживеан, на пример, преку сликите на **Магрит** и **Дали**[12].

ЕСТРАГОН: Сонив еден сон.
ВЛАДИМИР: Не кажувај ми го!
ЕСТРАГОН: Сонував како...
ВЛАДИМИР: Немој да ми го кажуваш! [13]

Бекет, пред се, во драмите *"Чекајќи го Годо"* (En attendant Godot,1952) и *"Крајот на играта"* (Fin de partie, 1956) , чиишто протагонисти ги демне сивилото, сепак дава можности за излез од тегобноста. Со тоа, драмската присутност на ликовите, око в око[14], се зајакнува, а дејствието се слева со универзалната болка[15].

ЕСТРАГОН: Што да правиме сега?
ВЛАДИМИР: Не знам.
ЕСТРАГОН: Да си одиме.
ВЛАДИМИР: Не можеме.
ЕСТРАГОН: Зошто не?
ВЛАДИМИР: Го чекаме Годо. [16]

Постои еден филм на **Рене** и **Роб-Грие**, *"Ланската година во Мариенбад"*. Преку тезите што тој филм ги дава, може да се протолкуваат и филозофските аспекти[17] на претците на Бекетовите ликови, што значи и отворање на нивната биографска димензија. И тогаш, кога се соочуваме со стварната слика на нештата, упатени сме кон детерминантата наречена историска вистина. Повеќе нема нужност, туку има борба за опстанок, преживување.

ВЛАДИМИР: Сакаш ли една 'рдоква?
ЕСТРАГОН: Нема друго?
ВЛАДИМИР: Има 'рдокви и репки.
ЕСТАГОН: Нема моркови?
ВЛАДИМИР: Нема... [18]

Долгоочекуваниот Годо, една од најпопуларните личности без идентитет, кој никако да дојде, станува еквивалент за спасението на човечкиот вид[19]... *Чекањето* пак, како еден од најнапнатите драмски глаголи, станува една од главните тематски одлики во творештвото, пред крајот н аовој век.

ВЛАДИМИР: Утре ќе се обесиме. (Пауза.) Ако не дојде Годо.
ЕСТРАГОН: А ако дојде?
ВЛАДИМИР: Тогаш сме спасени. [20]

Кога станува збор за драмолетите на Бекет, мора да се признае дека тоа се уникатни и прецизни творби, кои овој автор го вбројуваат во великаните на светската кратка драмска форма[21]. Еден од нив, со наслов *"Катастрофа"* (1982), премиерно изведен на Авињонскиот фестивал, му го посветува на **Хавел**. Тука главни ликови се режисерот и неговиот женски асистент. Бекет за првпат конзистентно го спроведува ликот на режисерот во свое дело. Инаку, познат податок е дека во многу случаи, гледајќи разни верзии на своите драми на сцена, тој наоѓал многу недостатоци во нивната режисерска постановка. Бекет, едноставно,

сметал дека единствен добар режисер на своите драми е тој самиот. Исклучокот бил Роже **Блин**, за кого и ја напишал "Крајот на играта", кадешто Блин и го играл ликот на Хам, во 1957 год.

Во целост, драмското творештво на Бекет овозможува почеток на една нова, интермедијална комуникација. За него се напишани мноштво есеи, студии, книги, а тоа допрва ќе биде преиспитувано, истражувано, толкувано, со нови откривања и значења[22]. Покрај **Кафка**, **Џојс** и **Борхес**, и овој писател зазема рамноправно место под чадорот на модерната книжевност. Неговата животна драма се преплетуваше со неговото уметничко-драмско патешествие. По една деценија од Бекетовото заминување[23], во очекување на новиот милениум, можеме само повторно да констатираме дека тој остана трајно запаметен родоначелник на модерната драма и театар, кој до последниот свој здив работеше како вистински уметник, исконски посветен на своето генијално дело. □

[1] Бекет беше и исклучителен прозаист, поет и есеист. Сепак, севкупното разнородно книжевно искуство, тој го има фокусирано кон драмскиот вид. Едно од првите негови дела низ кои се раѓаат контурите на неговите ликови - прототипови, е "More Pricks Than Kicks" од 1934 год. В. Самјуел Бекет, ***Више жалости него радости***, Градина, Ниш, 1987.

[2] Прво забележително издание на драмски творби на Семјуел Бекет во екс-југословенскиот издавачки простор се појави само неколку години пред смртта на Бекет. В. Семјуел Бекет, ***Избране драме*** (прев. А. Петровиќ), Нолит, Београд, 1984. Во Македонија, пак, прво печатено издание (на само една драма) во облик на книга, се појави со македонската премиера на "... Годо". В. Семјуел Бекет, ***Чекајќи го Годо***, (прев. Богомил Ѓузел), Драмски театар, Скопје, 1994.

[3] Емануел Чакар, ***Композиција и њене технике*** (Јонеско, Адамов, Бекет) in: *Модерна теорија драме* (прир. Мирјана Миочиновиќ), Нолит, Београд, 1981, стр. 471-497.

[4] В. Горан Тренчовски, ***Крај игре или први уздах*** in: *То јест*, бр. 30, Нови Сад, 1992, стр. 21-22.

[5] Првите професионални македонски премиери на двете најпознати и најкомплексни драми на Бекет, се случија дури по осамостојувањето на Македонија. "Крајот на играта" во режија на Г. Тренчовски премиерно беше изведена на 4 декември 19991 год. во МНТ - Скопје, со следнава поделба на улогите: Хам - Александар Чаминski, Клов - Нино Леви, Нег - Кирил Андоновски и Нела - Снежана Конеска-Руси. "Чекајќи го Годо" во режија на Љ. Георгиевски имаше премиера на 28 април 1994 год. во Драмски театар - Скопје, а улогите ги толкуваа: Естрагон - Горги Јолевски, Владимир - Бранко Ѓорчев, Поцо - Петар Темелковски, Лаки - Ристо Гоговски и Момчето - Пане Илиев.

[6] За анти-хероите, како и за она што е драма, а што анти-драма, што театар, а што анти-театар, многу пати е пишувано и зборувано, со многу полемики и елаборирања. В. Ronald Hayman, ***Theatre and Anti-Theatre***, Oxford University Press, New York, 1979.

[7] В. Христиќ, Јован, ***Бекетово позорје људског живота*** in: *Студије о драми*, Народна књига, Београд, 1986, стр. 131-161.

[8] Оп. цит., стр. 12

[9] Спор. Peter Brook, ***Посвећени театар*** in: *Празни простор*, Видици, Сплит, 1972, стр. 58-60.

[10] В. Руби Кон, ***Бекет и експир*** ин: *Видици*, 242/243, Београд, 1986, стр. 65-72.

[11] В. Едит Керн, ***Бекет и дух комедије дел'арте*** in: *Видици*, 247/250, Београд, 1986, стр. 231-238.

[12] Поттекстот на сликите на Дирер, како да е една од главните одредници на атмосферата кај драмите на Бекет. Апокалиптичноста која ја зрачат Дереровите цртежи, како да станала судбина на многу од ликовите на Бекет. В. Georges Noel, *Albert Dürer*, Les Editions Braun et Cie, Paris, 1953.

[13] Ibid., стр. 14

[14] Спор. Боро Драшковиќ, ***Позорница људског ока*** in: *Промена*, Свјетлост, Сарајево, 1975, стр. 185-186.

[15] В. Љубиша Георгиевски, ***Сизиф*** in: *Технологија на судбината*, Наша книга, Скопје, 1990, стр. 57-58.

[16] Ibid., стр. 48

[17] В. Vivijan Mersije, ***Umetnik/Filozof*** in: *Vidici*, 242/243, Beograd, 1986, str. 49-64.

[18] Ibid., стр. 67

[19] Една "транзициона" парафраза на чекањето на Годо, видена низ призмата на современите македонски театарски творци, се случи и во Драмски театар, Скопје, 1995 год. Тоа беше своевидност play Beckett, "фарсеџијата" "From the first Breath", во режија на потписникот на овој текст. В. Данило Коцевски, ***Од првиот здив*** in: *Културен живот*, 2/1999, Скопје, стр. 85-102.

[20] Ibid., стр. 94

[21] Бекетовите "кондензати", како што ги нарекуваат неговите драмолети, биле голема провокација за инсценирање во многу театри. Од есента 1997 год., шест такви едночинки од Бекет, обликувани во една претстава, со голема популарност се играат во Ројал Шекспир Компани и на други европски сцени. В. ***Beckett Shorts*** (šest krátkých her Samuela Becketta, RSC - Stratford-upon-Avon / Divadlo Archa - Praha, 1998.

[22] Како пример в. Klára Bódis, ***Teaching culture and language through drama: reflections on a Beckett workshop***, *Perspectives*, number 8, The British Council, Prague, spring 1998, pp 64-71.

[23] Прв студиозен проследувач на делото на Бекет во Македонија е драмскиот писател Горан Стефановски, чијшто драмски опус повеќе пати бил под (ин)директно влијание со испиративен импулс од драмите на Бекет. В. Горан Стефановски, ***Сценските најдствија како основа на драматургијата на Семјуел Бекет*** (магистерски труд), 1979, архив на ФДУ, Скопје. Инаку, кај нас, мошне скромно е одбележувањето на датумите врзани за значајни случувања со овој врвен драмски писател. Едно ретко јавување по повод деведесетгодишнината од раѓањето на Бекет е она на Тодор Кузманов, ***Девет деценији од раѓањето на Семјуел Бекет*** in: *Театарски гласник*, бр. 42, ИТЦ при МКЦ, Скопје, јуни 1996, стр. 164-165. Прво потсетување на Бекет оваа година во Македонија беше она на Билјана Гарванлиева/Викторија Рангелова, ***Црно-белиот свет на Семјуел Бекет***, презентација од CD-ROM на 1 мај 1999 год. во Струмица.

ЛИТЕРАТУРА:

Adieu, Beckett, *Theater Heute* (Suhrkamp Verlag), heft 2, februar 1990, Berlin.

Adorno, Theodor W., **Pokušaj da se razumije svršetak igre** in: Filozofsko-sociološki eseji o književnosti, Školska knjiga, Zagreb, 1985, str. 181-215.

Бекет, Семјуел, **Драми** (прир. Јелена Лужина), Детска радост, Скопје, 1998.

Beket i tradicija, *Vidici* (tematski broj), 242/243, Beograd, 1986.

Brook, Peter, (1987) **Pohyblivý bod** (Shifting point), Ypsilon, 1996, Praha.

Collected shorter plays of Samuel Beckett, Faber and Faber, London/Boston, 1984.

Esslin, Martin, **Samuel Beckett: The search for the self** in: The theatre of the Absurd, Anchor Books, New York, 1969, pp 11-65.

Hensel, Georg, **Beckett**, Dtv, Hannover, 1970.

Kami, Alber, **Mit o Sizifu**, Logos, Sarajevo, 1987.

Клаиќ, Драган, **Заплет будуќности**, Prolog, Zagreb, 1988.

Kot, Jan, **Kralj Lir ili kraj igre** in: Šekspir - naš savremenik, SKZ, Beograd, 1963, str. 97-135.

Откровение на Светиот Апостол Јован Богослов in: Свето писмо (библија) на стариот и на новиот завет, Свиндон/Скопје, 1998, стр. 286-304.

Robbe-Grillet, Alain, **Повратак значењу**, *Quorum*, 1/1991, Zagreb, str. 248-253.

Тренчовски, Горан, **Крајот е во самиот почеток** in: Од питач до крал, Талија, Скопје, 1995, стр. 95-96.

Трајче Кацаров

За втемелувачите на Македонското актерство

Кон книгата на Иван Ивановски "Основоположниците на актерската уметност во Македонија", Матица македонска, Скопје/Мелбурн, 1998

"Време е", вели Ричард Шекнер, "во кое теоретичарите треба да знаат да прават претстави, а практичарите да пишуваат теорија." Шекнер на теоријата гледа како на начин преку кој може да се приложува во работата што припаѓа на истиот вид. Тој не прави разлика помеѓу зборовите театар и теорија. Зошто? Прво: оти театарот е место каде се набљудува дејствието, а теоријата е место каде се набљудуваат идеите. Второ: оти теоријата се занимава со невидливата структура што го раѓа дејствието, а театарот со обичните и необичните дејствија што можеме да ги видиме. Значи, воспоставувајќи корелација помеѓу теоријата и праксата, во дадениот случај помеѓу теоретската реч и театарот како сценски израз, доаѓаме до заклучок кој не обврзува на идентична почит кон практичната и теоретската страна на театарот. Оттука не треба да имаме никаква дилема кога ќе се ставаме на позицијата адоранти на театарската уметност, па ќе се исправиме пред Шекнеровата синтагма "Теоријата треба да се сака страстно." Да се сака, бидејќи е еден од прилозите во комбинацијата начитаност, теоретска наобразованост и практична компетенција.

Кај нас, за жал, ваквата комбинација се среќава во многу мали размери. Зашто, се уште театарот го сфаќаме како практична работа, не и теоретска. Ако грешам, тогаш каде се книгите кои се занимаваат со теоретски проблеми, кои третираат прилози од театарската теорија. Каде се списанијата што се задржуваат на театарскиот момент од гледна точка на теоријата. Театрологијата кај нас е кревка наука, сведена на неколку театролози или на едно или скоро ниедно театарско гласило каде артикулацијата на театарските теоретичари ќе биде поткрепена со простор, со можност за комуникација и со непосредните чинители и со рецепторот.
Од тие причини, она што се јавува како книга која тематски е поврзана со театарскиот живот, за нас, оние што се баваат со театарот од теоретска страна побудува посебен интерес.

Во мигот кога ќе зборуваме за една книга која кај театарот го разгледува круцијалниот сегмент, актерот. Книгата не приоѓа на актерот од теоретски аспект, туку од историски. Всушност го поцртува историскиот развој на актерската уметност во Македонија. Зошто оваа книга која изобилува со историски податоци, на некој начин ја доближуваме до теоријата? Оти во историскиот приказ на актерската уметност, авторот ја открива и нејзината развојна линија, толкувајќи ја на моменти уметноста како израз на душата и страста на самиот актер, како негова исповед. Инаку, Иван Ивановски, најмногу од сите критичари, театролози во Македонија, посветил книги на актерот. Зошто? Оти за Ивановски актерот во театарот е силна личност без која театарот не би постоел. Театарот во суштина е амалгам на маската и речта. Тогаш оној што го користи зборот како уметничко изразно средство и маската како метафора, мора да биде силна личност. Мора да биде факторот без кој театарскиот израз е незамислив. Актерот е фигура во театарот која директно одговара на прашањето: "Што е театарот во суштина?" "Тоа е група луѓе кои се преобразуваат во нешто друго пред друга група луѓе кои се во состојба да го следат тоа." И самиот збор театар што произлегува од грчкиот збор "тхемај" што значи гледам, зборува дека актерот е она што може да се види на сцената. Се гледа неговата игра, неговиот сценски израз, неговата говорна структура. Зазема централно место и, всушност претставува окосница на театарскиот материјал.

Ставајќи го актерот на највисоката точка на театарската вертикала, Ивановски не запаѓа во фриволност и наивност. Тој кога зборува за актерот, зборува за актерот-личност. Личност што ја детерминираат: можност за целосна театарска опсервација, мајсторско моделирање на говорната партитура. Буен и неиздржлив темперамент, нерв што открива силни и индивидуални акценти, чувство за мерка и развиен актерски инстинкт. Зборува за актерот-личност што е образован и култивиран, актер кој плени со својот широк дијапазон на уметник. Ивановски во приказот

на актеровата личност не поаѓа само од неговото сценско амплоа, туку од моменти на неговата животна биографија.

Инаку, во книгата "Основоположниците на актерската уметност" во Македонија, Ивановски изнесува познат материјал артикулиран низ податоци од сценската и животната биографија на актерите. Материјал што се наоѓа во неговите претходно објавени книги што ја третираат темата актер. Но, она што ја издвојува книгата на Ивановски од редицата книги напишани за истите актери е тоа што овде тој се обидува или, ако сакате, успешно ја прави поделбата на три фази или како што тој ги нарекува, бранови на македонски артисти во процес на разгледување на актерската уметност кај нас.

Така, во првиот бран, Ивановски се навраќа на актерите кои се првите втемелувачи на актерската уметност во Македонија. Започнува со Марија Чернодринска како една од првите артистки кои професионално се баваат со актерскиот занает, во трупата на својот маж, Војдан Чернодрински. Во овој дел се споменуваат имињата на Димче Трајковски, Тодор Николовски, Петре Прличко, Димитар Зајков, Павле Хаџикимов, Митко Тодоров. Од првите жени артистки во Македонија, ги споменува Елена Тешанова, Калипсо Налча, Блашка Дишљеновиќ, Виолета Џамбазова, како и актерот Трајко Чоревски.

Вториот бран на македонски актери се појавува веднаш по ослободувањето. Во тоа време, истакнува Ивановски, се создаваат првите поголеми артистички јадра и тоа во Скопје, Битола и неколку години подоцна и во Штип, Велес, Струмица, Куманово и други места. Истакнувајќи го логичкиот развој на актерската уметност низ професионалните сцени, Иваноски го дели овој период на прв повоен и втор повоен актерски круг. Во првиот круг дава кратки биографски податоци на артистите кои својата актерска кариера ја започнале од првите денови на окупацијата и пред тоа. Овде ги вбројува Крум Стојанов кој својата професионална дејност ја започнува 1942 год., потоа Илија Милчин, Џувалековски, Мери Бошкова, Вера Вучкова, Тодорка Кондова, Кирил Ќортошев и други. Во вториот повоен скопски круг влегуваат артистите кои професионалната актерска дејност ја започнале од 1946 до 1950 год. Овде се споменуваат артистите Цветанка Јакимовска, Стојка Цекова, Славчо Тасевски, Иванка Зенделска и Живко Јовановски.

Неодмонлива вредност и елемент во историјата на театарот во Македонија е и Театарот на народностите. Во својата книга Ивановски прави кроки портрети на некои неодминливи имиња чинители на оваа театарска атмосфера; тоа се артистите Ќемал Ајдини, Марк Марку, Зија Бериша, Бајрактари, Месарет Чаволи, како и Шерафедин Неби, Љутви Сејфула, Џемаил Максут и др.

Во третиот дел од книгата, Ивановски се осврнува на втемелувачите на актерската уметност во театрите надвор од центарот или како што самиот напишал, во внатрешноста на нашата република. Тргнува од градот под Пелистер и, зборувајќи за заедничките одлики на битолските артисти, како и на артистите од другите градови од внатрешноста (да се игра со ентузијазам, самопрегор, со полно срце, а со минимални актерски искуства, адобиени од партизанските театри или од патувачките), Ивановски ги спомнува Димче и Ацо Стефановски, Никола Автовски, Петар Стојановски Бабецот, Душко Наумовски од Битолскиот театар, Илија Арев, Алеко Протогеров, Тома Гаговски, Димитар Зајков од Штипскиот театар,

Александар Думов, Стојан Гогов и Зора Георгиева од Струмичкиот театар, Ѓоко Николовски, Петар Тасевски, Ана Токова, Љупка Варџиска, Илија Струмениковски од Кумановскиот театар и др. Книгата ја завршува со актерите што играле на македонската театарска сцена, а се од другите театарски подрачја. Овде ги спомнува: Димитар Ќостаров, Тома Видов, Јон Исаја, Мара Исаја, Радмила Станоевиќ, Елица Кирова и др.

Оваа книга претставува богат индекс на имиња и податоци кои без страв од еклектично зборуваат за вистинските и трајни вредности на македонската актерска школа... □

Д-р Јованка Стојановска - Друговац

Театар или огнена машина

Антонен Арто[1] порачува да веруваме во смислата на животот обновен преку театар.

Што е театар? Во што е неговата функција? Ова прашање се поставува повеќе од едно столетие, или, можеби, од мигот кога тој се одвојува од "својата улога на дворски спектакл"[2]. Сето ова време, на театарот не му се оспорува улогата, значењето, местото и сопствената функција. Тој е машина, огнена или кибернетичка, го нарекува Ролан Барт[3]. Според Брехт, известувачката полифонија: декорот, костимите, осветлувањето, актерите, гестовите, мимиките, говорот го сочинуваат театарот, односно "театарот претставува повластен семиолошки објект, бидејќи неговиот систем очигледно е оригинален (полифониски) во однос на јазичниот систем (што е линеарен)".

По својата суштина, театарот е и уметност, која според Craig не е "ниту глума, ни драмско изведување, ниту игра: таа се состои од сите елементи од кои е составена глумата, драмското изведување, или, играта: акцијата, што е душа на глумата; зборовите што се тело на драмата; линијата и бојата што се срце на сцената; ритамот кој е суштина на играта"[4]. Театарот е поврзан со театарска претстава, а претставата со театарско (драмско) дело. Во театарска претстава живеат законите на естетиката и оној кодекс кој важи за единството на светот на драмата (јазикот, ликовите). Значи, постои "нешто" што создава некој нов облик, "нешто" ново. "Новото" е театарот. За него, исто така, може да се зборува и како за култ. Но, и како за театар излезен од тој култ. Низ своето постоење и опстојување театарот претставувал место за обраќање. Обраќање до народот. И покрај фактот за различниот развиток и дострел на театарската дејност[5] (култура) во светот, сепак, постојат некои универзални нишки вградени и во македонскиот театар. Да се потсетиме на зборовите на Брехт: "логично е, секако, обраќање до народот и попотребно е од секогаш да зборуваме со неговиот јазик"[6]. Некогаш (во светот, но и кај нас) пулсирањето на театарот го чувствувале само повластени лица. Со тоа, тој претставувал огледало на општеството, рефлексија на односите во него. Мошне суптилно "животот" во театарот фрла сноп светлина и на релацијата: театар – литература. Значи, театарот отвора многу теми. Мисијата на театарот е една од нив. Мисијата е поврзана со народот (публиката) кој во одредени општествени, историски, економски и социјални услови од театарот очекувал (или барал) мошне одредени, конкретни, актуелни теми преку кои го преживувал сопствениот живот и преку кои станувал се поблиску до театарот. Оттука, "книжевноста што е цел сама на себеси, што иде само со спиритуални и артистички ефекти, тешко го положува испитот на сцена"[7]. Театарската сцена престорена во глас народен стана сцена на (за) народот, се здоби со поддршка, стана омилено, "културно" место за подигање на духот, а "драмите се ценеа толку релевантни (квалитетни, добри), колку што релевантни се гледаа темите и идеите што тие ги театрализираа"[8]. Ова мислење (становиште) отвора прашања за вистинската димензија на драмската литература т.е. дали доволно и колку сестрано, сеопфатно, аналитички, научно, објективно е вреднуван, оценуван сиот оној досега познат драмски фонд. Ова пак, го отвора прашањето сврзано за театарските критичари. Имено, дали и колку критичките одгласи се реална слика во однос на збидувањата на театарската сцена и во однос на одгласот вон неа. Знаеме дека во македонската средина (во периодот меѓу двете војни) театарските критички одгласи се ретки. Постои развоен континуитет но не постои обединувачка свест, што преку ангажманот на критиката и книжевната историја ќе ги поврзе сите нишки на литературниот развој во една целост, за таа целост да има статус и вредност и на литературно и на национално единство. Повеќе или помалку тоа се "слободни стрелци". Секој за себе пишува, секој за себе критикува. Да се потсетиме на приказот на Бегалка на Велибор Глигорић, Печалбари на Јован Д. (Костић) Костовски, потоа на Петар Митропан, Слободан А, Јовановић, Кочо Рацин. Прашање е, исто така, колку театарскиот критичар објективно расправа (и е запознаен) и за проблемите внатре во самиот театар. Проблеми, доколку постојат, се рефлектираат т.е. не ја заобиколуваат театарската сцена. Театарскиот критичар, не ретко, се јавува и во улога на театарски судија и тоа тогаш кога за него е "ирелевантно прашањето дали постојат проблеми во интерпретацијата на некое драмско дело"[9]. Драмското дело е темел на претставата. Од театарскиот критичар зависи дали темелот ќе опстојува или не. Во периодот меѓу двете војни Скопското народно позориште се развива во расадник на театарската уметност. За неговата дејност пишува странскиот печат[10] а скопскиот весник "Вардар"[11] известува: "Српски књижевни гласник" во првата февруарска свеска донесува еден напис за скоп-

скиот народен театар. Во овој напис се истакнува дека театрите, како што е и скопскиот, се должни да бидат школи на своите писатели. Воедно, народниот театар како просветна установа ја постигна својата просветна цел, бидејќи имаше успеси и во поглед на воспитувањето на публиката(...) Со својата дејност скопскиот театар покажа дека е неточно тврдењето дека со прикажување дела на домашни автори настануваат материјални губитоци. На крајот на написот се изнесува дека театарската управа во Скопје успеа да ја воспита публиката да гледа свои оригинални театарски дела, а на нашите драмски писатели им создаде можност за нивно усовршување. По цена на своите напори скопското Народно позориште ја исполнило својата должност кон нашата драма". Во Скопје излегува списанието "Позоришни лист" кое во рубриката "Позоришне вести" и "Кроз наша позоришта листове и ревије" редовно известува за театарските збиднувања. Во еден од броевите на "Позоришни лист" можеме да прочитаме една интересна исповед на Никола Февр. Тој вели: "И на крајот сакам да го искажам своето задоволство што Управата на Скопското позориште ја стави на репертоар мојата пиеса. Следејќи го нашиот театарски живот, приметив дека мојатат пиеса не е прва што ја доживува премиерата во Скопје. Земјаќи го во предвид поттикот за работа кој го добиваат авторите кога ги гледаат своите дела остварени, ми се чини дека Водството на Скопското позориште многу не задолжува нас авторите. За мене, оваа премиера е од посебен значај бидејќи тоа е прва претстава во земјата на моето прво домашно дело. Од таа претстава можеби зависи правецот на мојата понатамошна работа. Јас никого не познавам во Скопје, но она што го имам слушано за Скопското позориште и за скопската публика ми дозволува со мирна душа да ја сочекам премиерата"[12]. Три години (1936) пред изјавата на Никола Февр во македонската литература се јавува еден особено значаен критички одглас за една значајна театарска премиера одржана во Скопското Народно позориште. Имено, во в. "Вардар"[13] е објавен првиот осврт за изведбата на драмата "Печалбари". Критичкиот осврт на Јован Д. (Костиќ) Костовски[14] претставува меѓник на театарската критика кај Македонците, меѓник или еден од меѓниците кој мора да се има предвид секогаш кога се размислува за македонската театарска критика. Освртот на Костовски укажува на третманот на драмата. Миодраг Друговац за него пишува дека е "мошне интересна личност на македонската литература меѓу двете војни и по револуцијата" (Миодраг Друговац: Македонската литература од Мисирков до Рацин, Просветно дело, Скопје, 1975, 99). Костовски е редактор на в. "Вардар", стенограф, информатор, поет, раскажувач, новинар, театарски критичар. Со објавувањето на првата песна во 1925 г. и со објавувањето на првиот театарски приказ во 1927/1928 г. името на Костовски влегува во македонската литература. Своите творби ги објавува во Македонија и Србија: "Вардар", "Јужни преглед", "Луч", "Младост", "Венац", "Књижевни полет", "Књижевни север", "Књижевни Југ", а по Војната постојан соработник е на в. "Нова Македонија", сп. "Современост", "Хоризонт", "Разгледи". Во 1926 г. Костовски ја објавува стихозбирката "Пупољци" а по две години (1928) и стихозбирката "Згрчени мотиви". Во раните поетски творби тој е под влијание на поетското дело на Раде Драинац (кој живеел во Скопје), но и под влијание е на поетите Тин Ујевиќ и Милутин Бојиќ. Во прегледот на Слободан А. Јовановиќ "Нова књижевност" и "Уметничката поезија на Вардарска бановина (Слободан А. Јовановиќ: Споменица двадесетпетгодишњице ослобоћења Јужне Србије 1912 – 1937, Скопље, 1937, 848; Слободан А. Јовановиќ: "Уметничка поезија Вардарске бановине, "Луч", Скопље, г. I, бр. 5, 1937, 182-185.) пишува: по "војната нашите поети, главно, минаа низ три школи... Панов како дел на т.н. јужносрбијанска книжевност. Кај Рацин ја сретнуваме определбата книжевност на Повардарјето, а сите различни називи за една и иста книжевност фактички го откриваат самото тоа време. Првиот театарски рецензент на "Печалбари" се осврнува на формата на оваа драма доведувајќи ја во врска со "македонскиот дијалект" на кој таа е напишана. Засновувајќи ја својата теза за нејзиниот успех го завршува искажувањето со следната констатација: "Печалбари" секогаш ја имаат силата на едно добро театарско дело во кое се прикажува чемерот на печалбарскиот живот"[15]. Рецензијата на Костовски се "одликува со објективност и студиозност, а заслужува внимание и напорот едно од најпопуларните дела во македонската драмска литература да се сфати во контекстот на тогашните економско-политички прилики"[16] (...) пишува Александар Алексиев.

На првата и делумно на втората и припаѓа Јован Костиќ, втората би ја претставиле Велимир Парлиќ и Војислав Илиќ Најмлаѓи, во третата би биле застапени: Цеко Стефановиќ, Коста Рацин, Александар Аксиќ; со еден дел на оваа група би припаѓал и Илиќ – Најмлаѓи... Втората група не беше доследна на строгата форма, ами се одавала на слободниот тек на изразување". Во поезијата, меѓу Марко Цепенков, Војдан Чернодрински, Никола Киров Мајски, Јован Костовски, Цеко Стефанов Попиванов, Радослав Петковски и Коста Рацин (посебна тема се експресионистичките тенденции во поезијата на Рацин), Стефанов, В. И. Илиќ и др. на српскохрватски јазик) доминантни се фолклорните тенденции како и во драмското творештво штедро се варираат социјалните и интимните мотови. Рековме дека Костовски соработувал со сп. "Луч". Меѓутоа таа соработка заврши со необјавувањето на неговата песна "Синџири" како и на песната "Охрид" на Радослав Петковски. Поради овие две псни е забранет цел број на "Луч". Песната на Р. Петковски никогаш не е објавена, додека "Синџири" на Костовски е објавена во "Глас Југа", Божиќ, 1941, 34.

Името на Јован Костовски индиректно е поврзано и со Битолскиот литературен круг и со Битолската литературна вечер (за ова види во: Јованка Стојановска – Друговац: Блесок и траење, книжевното и научното дело на Воислав И. Илиќ, Култура, Скопје, 1997) одржана на 27 септември 1936 година. На самата литературна вечер дадена е идеја за објавување на една заедничка збирка од млади македонски писатели.

Според сеќавањата на Воислав И. Илиќ заедничката збирка, всушност, требала да обедини прозни и поетски текстови на Рацин, Петковски, С. Попов, Костовски, Точко, Д. Костиќ, С. Аќимовиќ и В. И. Илиќ, а предговорот кон збирката требал да го напише Мирослав Крлежа. Но, обидите за издавање на ваква збирка не се остварија.

Јован Костовски вдаховено пишувал и за боемскиот живот и тајфите на македонските зографи и копаничари (Јован Д. Костиќ: "Боемски живот и тајфе наших класичних мајстора боје", "Јужна Србија", Скопље, бр. 61, 1939, 11), а свој удел има и во доменот на македонскиот јазик (Јован Костовски: "Кога се поставуваа основите, белешки од конференциите на првата филолошка комисија за установување на македонската азбука и македонскиот литературен јазик", "Нова Македонија", Скопје, 8. VI.1975,13).

Јован Костовски е автор "без заокружено (поетско) дело и без повлијателни резонанси врз нејзините насоки на развитокот – но досега и тоа "мало" дело доволно систематски темелно не е истражено", пишува Миодраг Друговац.

Некаде од 1927-28 година Јован Костовски се јавува како театарски критичар. Тој е осамена појава, еден меѓу ретките Македонци – театарски критичари во периодот меѓу двете војни. Кога Народниот театар во Скопје со комедијата "В затишје" на Урош Дојчиновиќ ја отвори театарската сезона за 1927-1928 година, се јавува (можеби) и првата театарска критика на Јован Костовски. Во првиот број на загрепското сп. "Наша домовина" (1928) со наслов "Весело гледање на војната" Костовски смело и од првиот миг авторитетно зачекори како театарски критичар. Со внимание ги следи театарските изведби на скопската театарска сцена, како и оние на сцените во внатрешноста на земјата. Најголем дел од своите театарски рецензии објавува во весникот "Вардар". Тоа се критики за изведбите на дела од Шилер, Достојевски, Александар Дима – Синот, Шекспир, Косор, П.С. Петровиќ, Ростворовски, Ибзен, Панов, Јуџин О,Нил, а по ослободувањето низ страниците на "Нова Македонија", "Современост", "Хоризонт" и "Разгледи" пишува за куклениот театар, операта и за изведбите на делата на Б. Станоковиќ, С. П. Ранковиќ, Чернодрински, Иљоски, Панов, Нушиќ, Шекспир, Милер, Лорка, Шеридан, Ирвин Шо, Т. Ретиген, П. С. Петровиќ, Гоголь и т.н.

Во критичките осврти Јован Костовски негува студиозна, темелна, аналитичка критика. Александар Алексиев е на мислење дека "некои негови театарски критики се вистински минијатурни студии".

Според нашето мислење (можеби и Алексиев мисли токму на истите) вистински студии се театарските критики за: драмата "Печалбари" (1936) од Панов, за пиесата "Селската учителка" од П. С. Петровиќ (1952), "Македонска крвава свадба" од Војдан Чернодрински (1953), "Отело" од Шекспир (1954), "Госпоѓа министерка" од Нушиќ (1953), "Нора" од Ибзен (1957).

Театарската критика на Костовски претставува првичен одглас, прва информација за збиднувањата на театарските сцени. Тој сериозно и чесно и со познавања истапува во јавноста како театарски критичар. Темелно и мошне интересно, притоа не прескокнувајќи ни најмал детал при претставувањето на една театарска претстава. Објективен е во својот суд за режисерската поставеност, актерските остварувања, сценографскиот труд, музиката, костимографијата. Во рецензијата на Костовски не се опфатени само носителите на главните ролји, туку сите актери. Тој смета дека за добро сценско остварување на секое театарско дело подеднаква одговорност носи (има) целиот театарски ансамбл. Велиме дека Костовски е објективен во својот суд. Тоа е навистина неоспорно точно бидејќи како театарски критичар тој не глорифицира она што не е за глорификација. Тој пишува: "глумата беше средена и умешно уедначена" (за Т.Кондова во "Фигаровата свадба"); "Меѓутоа, посветувајќи посебно внимание да постигне обележување на атмосферата, режијата ја има запоставено чисто временската особеност во збивањата на сцената" ("Ана Кристи" од Јуџин О'Нил); "Неговата (Илија Џувалековски) режисерска интевенција е скромна, би се рекло неговата режија нема многу психологија, го нема она што би се нарекло атмосфера, туку таа се ограничува на вклопување во текстот во настан и ситуација ("Филип и Јона" од Ирвин Шо); "Тодорка Кондова се обиде во оваа улога да побара нови изразни можности (...) глумејќи глума ("Филип и Јона" од Ирвин Шо). Но и кога е полн пофалби, Костовски е повторно објективен: "Петре Прличко од Брехтовиот Швејк направи уште едно сценско ремек дело. Артист со гезирска уметничка интуиција, тој го пронајде ликот и го откри и како симбол и појава, но и како конкретна, жива индивидуалност ("Швејк во втората светска војна од Б. Брехт); "Неговиот (Василије Поповиќ- Цицо) декор во оваа пиеса се карактеризира со симболичка содржајност дадена во еден сигурен и силен сликарски замав" (Вештиците од Салем" од А. Милер); "Таа (Тодорка Кондова) ја развива својата улога со една доследност што сведочи за студиозност и разбирање ("Отело" од Шекспир) и т.н. и т.н. Јован Костовски пишува и за заморни (како што самиот ги нарекува) театарски претстави, но и за претстави одиграни со многу полет и од публиката примени со симпатии. Исто така, во театарската критика Костовски се интересира и за употребата на литературниот јазик во претставата, за односот на публиката кон театарот, како и за односот на театарот кон публиката. Во еден период "скопската публика е речиси растерена од театарското гледалиште со давањето на последните неколку слаби дури и невозможни пиеси" (Јунаците од Хелгеланд", Ибзен) пишува Костовски[17]. Дали ова значи дека публиката веќе има свој вкус, одредедни драмски и театарски познавања. Дали таа влијае на репертоарот на театарот. Можеби индиректно народот има влијание на театарот, но и покрај желбата почесто да гледа дела од домашни автори, се случува немоќно да се чувствува и народот и писателот, а театарскиот критичар да се прашува и интересира за состојбите кои оневозможуваат, ги затвораат вратите на делата што се дострел во нашата драмска литература. Костовски длабоко се интересира за состојбата на домашната

драма, нејзиниот статус, местото, улогата и нејзиниот одзив во народот. Гогов рече дека "театарот воопшто не е празна работа", а доколку повторно се навратиме на Брехт, тој ќе не потсети дека "театарот не треба и не смее да има измама". Доколку театарот и треба и смее да биде и искрен и верен и жив, дотолку повеќе оној што за него се изјаснува, го оценува, вреднува, рангира, почитувајќи ја етиката, треба да е што е можно поблиску до вистината. Неговата "исповед" треба да е верна слика на сето она што се случува на тетарската сцена. Но, за да биде театарската критика објективна, театарскиот критичар мора да има познавања, широки и темелни знаења не само од книжевноста, туку од сите оние области кои се составни елементи на секоја претстава (музика, сценографија, кореографија). Во своите рецензии Јован Костовски дава и рецензија на самото драмско дело. Затоа рековме (се сложивме со Алексиев) дека многу од критиките на Костовски се вистински студии. Но, се уште мошне парцијално, минимално, недоволно знаеме за некои наши автори, за нашето литературно и културно наследство. Тоа е случај и со делото на Костовски. Тука секако мислиме и на неговото дело како театарски критичар. Скица за тоа дело постои, но нејзината димензија и нејзината вредност е можеби поголема од сегашните наши сознанија. Делото на Костовски е несомнено дело со своја вредност. Неговиот долгогодишен удел во македонската театарска критика ја потврдува, всушност, улогата на еден театарски критичар. Театарскиот критичар како и драмскиот автор ниту пишуваат ниту живеат само за една театарска претстава. Театарот со своите метаморфози може да влијае во однос на предметот на драмските испитувања, како и во однос на пристапот кон тие испитувања т.е. интересирања. Јован Костовски пред војната објавува и по триесетина театарски рецензии годишно. Неговата (позната – засега) критичарска дејност разликува две свои фази: првата – предвоена, во која театарските критики пишува на српскохрватски јазик и втората – повоената (1952 до 1963) кога соработува со "Нова Македонија", "Хоризонт", "Современост", "Разгледи". По сугестии на некои пријатели, во 1973 година или речиси половина век од објавувањето на првата театарска критика, Костовски во една книга со наслов ДЕЛА И ИЗВЕДБИ[17] по сопствен избор и на едно место собра најважни свои рецензии и тоа од двете свои творечки фази. За ова свое дело тој вели: "ако се сака на некој начин да се одбележат зачетоците и развојот на театарската мисла кај нас, тоа ќе биде причина повеќе за објавувањето на еден ваков избор[18]. Зачетокот и развојот на македонската театарска критика се отсликува преку критиката на Костовски. Но, да се потсетиме дека во тие зачетоци удел имаат и Слободан А. Јовановиќ, Велибор Глигориќ, Јосиф Срдановиќ, Велимир Живојиновиќ – Масука, Петар Митропан, Коста Рацин. Тие не ја засенчуваат појавата на Костовски. Со децении тој опстојува во театарската критика. Еднаш рековме дека мошне интерсно е да се разгледува ова негово дело и од овој аспект: доколку во континуитет ја разгледуваме неговата критика се сретнуваме со фактот дека тој вреднувал, информирал за бројни дела – претстави (домашни и странски), а со тоа и оценувал и познавал автори, режисери, актери, музичари, сценографи (Ј. Срдановиќ), М. Живановиќ, П. Јовановиќ, Ј. Гец, М. Подхрадски, П. Прличко, И. Милчин, И. Цувалековски, Т. Кондова, К. Ќортошев, Н. Гешовска, Д. Гешовски, Т. Прокопиев, Р. Петрова, К. Стојанов, Т. Николовски, Д. Костовски, и т.н. Зарем тоа не е прекрасно чувство. Или, зарем не е прекрасно да се присуствува на толку многу (30) премиери во годината? Можеби, тоа денес и нам ни се случува?!

Јован Костовски е комплетна критичарска личност, критичар – практичар, "склон кон брзо, новинарско реагирање но никогаш површен импровизатор"[19]. Тој не е истражувач на развојот на македонската драмска книжевност и на театарската традиција кај Македонците, но сепак, од неговите театарски критики може да се согледа тој развој. Неговата критика, по некое непишано правило, прво се интересира за драмското дело, за неговата естетска вредност и значење, а потоа неговиот интерес е свртен кон анализата на театарските елементи на секоја представа. Притоа, Костовски оценува продлабочено и аналитички "свесно избегнувајќи површни импресии и заклучоци"[20]. Јован Костовски прецизно, концизно и јасно го истакнува својот став кон одредено драмско дело, кон одредена театарска претстава. Тука и лежи неговата вредност како театарски критичар. Малкумина по него вистинската функција на театарски критичар ја остварило. □

1) Antonin Artaud: "Le theatre et son double", Grove Press. New York, 1958, 13.
2) Ante Armanini: Kritika Knjizevnog ima, Izdavacki centar Rijeka, 1982, 18.
3) Rolan Bart: Knjizevnost mitologija semiologija, Nolit, Beograd, 1971, 201-202.
4) Gordon Graig: "The art of the theatre", t.n. Foulis, London, 1905, 23
5) За ова во: Јованка Стојановска: Книжевното дело на Антон Панов, Матица Македонска, Скопје, 1993.
6) Bertolt Brecht: Dijalektika u teatru, Nolit, Beograd, 1966,155.
7) Велибор Глигориќ: Из књижевног и позоришног живота, Београд, 1937, 7.
8) Јелена Лужина: "За креативниот однос кон драмската традиција", "Современост", Скопје, бр. 9-10, г. XLI, 1992, 117.
9) Slavko Leovac: Kritika i kreacija, Svijetlost, Sarajevo; 1972, 111.
10) Тодор Иорданов: "Народен Македонски театар", Устрем, Софија, 1924, бр. 14, стр. 3-4; Н. Джеров: "За Македонската сцена", Устрем, и .т.н. "Српски книжевни гласник", Београд.
11) "Српски књижевни гласник о Скопском позоришту", В. "Вардар", Скопље, бр. 182, г. III, 15.II.1934, 8.
12) "Никола Февр: о себи и свом комаду", "Позоришни лист", Скопље, г. I, бр. 3, 1.X.1939, 10.
13) Јован Костиќ: "Проклетство чемерног печалбарскког живота", Скопље, г. V, бр. 739, 5.III.1936, 5.
14) Јован Д. (Костиќ) Костовски е роден во Битола во 1907 г.
15) Јован Костовски: "Пред 33 години првата рецензија за 'Печалбари'", "Современост", Скопје, бр. 6,1969, 720.
16) Јован Костовски: Дела и изведби, белешки од театарски претстави, Култура, Скопје, 1973, 6.
17) Јован Костовски: Дела и изведби, белешки од театарски претстави, Култура, Скопје 1973.
18) Ибид, 346 – 347.
19) Миодраг Друговац: "Једна лична хроника позоришта", Јован Костовски, зачетник македонске позоришне критике (уз његову књигу "Дела и изведбе"), "Борба", Београд, 21.VII.1973.
20) Јован Костовски: "Дела и изведби", Култура, Скопје, 1973, (Александар Алексиев: Сведоштво долго четири децении), 6.

Васил Тоциновски

Радиопиесите "Брана" и "Очекување"

Театарот бил голема љубов на Никола Вапцаров. Тој не е само извонреден рецитатор, артист и режисер, туку и автор на драмата "Деветтиот бран" и на двете радиопиеси "Брана" и "Очекување". Во неговиот летопис на животот и творештвото Бојка Вапцаров ќе запише дека во почетокот на месец мај 1937 година, "сега не можам точно да си припомнам дали по радио Софија или некаде по весниците, а можеби имаше слушнато од Матвеј Велев, кој работеше во радиото, дека е објавен конкурс за радиопиеса. Таа информација Кољо ја прими со интерес и ја напиша драмата во еден чин "Брана". Врз социјалната основа за справедливо распределување на водата за наводнување на нивите и бавчите се случува љубовта меѓу двајца вљубени, која завршува трагично". 1) Првичните објавувања на оваа радиопиеса биле фрагментарни, почетокот и крајот, во весникот "АБВ" во 1979 година. Интегрално текстот е печатен во "Литературен фронт" бр. 27, 1983 година. Повеќе информации за неа даваат Борис Делчев и Николај Шмиргела во третото издание на избрани стихови во Вапцаров, 1951. Во виолетовата тетратка биле сочувани материјали од различни временски периоди, меѓу нив и радиодрамата "Бент" која добила награда на конкурс распишан од радио Софија, но никогаш не била изведена, зашто авторот бил "комунист". Тоа е општо и првата информација за постоењето на оваа творба на Вапцаров која и не прецизира дали станува збор за авторски ракопис или пак за препис од Шмиргела, кој ја поседувал виолетовата тетратка. Во своите белешки Пенчо Данчев кон првото објавување на "Бент" во "Литературен фронт" пишува: "Во првото издание на мојата книга "пред и по растрелот" (1979) напишав, оти текстот на радиопиесата "Бент" не е пронајден. Но од пред некое време пријателот на Н. Вапцаров скулпторот Николај Шмиргела беше љубезен да ми го отстапи за анализа и публикување. Шмиргела ми предаде ракописен пренос на машинописен текст, кој бил зафрлен меѓу други книги во неговата архива. Тоа ќе рече дека не станува збор за текст, пишуван од раката на Вапцаров. Независно од тоа немаме причини да се сомневаме, дека текстот е автентичен".

Натамошните информации се оти текстот е целосен, завршен, но исто така претставува почетна негова варијанта. Таквите констатации се потврдуваат со менувањето на името на главниот јунак во радиописата, како и со другите личности. "Невозможно е Н. Вапцаров на конкурсот на Радио Софија да има испратено толку небрежно напишана творба". Споредувајќи ги објавените текстови, се изведува заклучокот дека тие се варијанти и тешко може да се каже која од нив и дали воопшто таа и таа варијанта е онаа последната која ја добива наградата на конкурсот". Едно е неоспорно – ние ја поседуваме целосно радиопиесата, која во овој вид дава можности да се има полна престава за тематските, сижетните и стилските особености на творбата, со која поетот победил на конкурсот". Прифатен е текстот што го дава Пенчо Данчев и тој е база и во овој наш разглед за само споменуваната творба на Вапцаров како податок во македонската книжевна историја.

Станува збор за поетска драма која уште во самиот наслов "Брана", низ поимот за бентот, браната, заштитниот насип, јазот за водата која ја облагородува и плоди земјата, а која значи живот за селанецот. Низ краток, набиен и значенски дијалог авторот го стеснува просторот за зборот, и неговите неограничени пространства и ги отстапува на мислата. Така само низ неколку странички на дијалошка форма е насликана не само личната трагедија, туку и драмата на колективот кои се борат и опстојуваат низ голата егзистенција. Станува збор за млади луѓе кои сопствениот живот го носат како терет и закана, како нереализирани или уништени соништа, како пропадната авантура, со силни страсти, со немерлива љубов и омраза, пораз и освета. Радиопиесата ја составуваат две сцени. Во првата "треба да се створи илузија" за недогледното поле по кое пасат стада, се одгласуваат звонци и клопотарци, се слуша коњски топот и цвилење, пасе стоката во ергелата. Се води дијалог меѓу дедо Тодор, седумдесет годишник, работник на селската ергела и Дино, младич на дваесет и осум години. Тој му префрла на старецот дека стоката му е распрсната и го прашува зарем така се чува ергелата. Што и да правиш, и стоката ја сака слободата, одговара, зашто ако ја врзеш ќе пукне. Вака ќе потрча, ќе пасе, ќе заскита накај коријата и пак сама ќе се врати. И го прашува дали тој оди кон браната. Таму се упатил, бил час –два да ја посети и види старата, таа нели не знае оти таа е сама и и треба човек. Добро сторил, но кога го оставил на браната, го прашува. На одговорот дека таму била Ружа негова врсничка, старецот му забелеува оти жена не е за таква работа. Таа ли ќе го чува редот и кој ќе ја слуша. А зошто да не ја слушаат, се буни, кога тоа е добро за сите. И го советува таму да биде тој, луѓето него го бараат и знаат оти тој дели правда. Се согласува, зашто

"поинаку и не може, вода – малку, и ако не се чува ред, луѓето ќе се изедат". Потоа завршуваат разговор за времето. Природата е намуртена, и наскоро ќе заврне, предвестува старецот. Ајде де, се смее младичот, цел месец не заврнало, та сега ли. Нека не му верува, но тој подобро ги знае работите од него. Ќе врне, и тоа силно ќе врне, од оној облак што се задава над Усипо, та тој веќе шеесет години како е коњар. Колку за облаците, многу биле и минале, ама дожд долго не виделе. Зарем не гледаш како добитокот копа со копитата во земја, го прашува старецот". Добитокот си е добиток, туку да ја гледаме нашата. Ќе се гладува, дедо Тодоре, ќе се гладува. Ајде со здравје", отпоздравува и заминува Дино.

Останува старецот сам и низ неговиот монолог дознаваме за долгото и сушно лето, за народот кој едноставно се точи кон браната, чека ред за наводнување, а вода се помалку има, омразата и кавгите се се поголеми, но ете наскоро ќе заврне. Па тргнува да ја собере стоката. Драмата како да се открива и навестува во дијалогот меѓу Рада, дваесет и тригодишна девојка и Коста, триесет годишен маж. И тие се упатени кон браната. Тој повикува по неа да го почека и заедно да одат. Изненадена од неговото појавување, таа одговара оти не е е за чекање, кога земјата прегорела, и се исушиле лисјата на пченката. Што бара таа таму, ја прашува, и забележува кој ќе и даде ред на една жена, колку само народ таму чека". "Ех, така е, сирак ли е човек, жена ли е, слаб е", воздивнува. Не си слаба, возвраќа мажот, посилна си од сите", па додава оти сега ќе дојдат двајца полјаци со пушки да земат ред за него, но тој ќе и го отстапи нејзе. И додава оти е многу убава. Од Рада дознаваме дека тој е вдовец чија жена Невена починала пред неполна година. Зарем е помал гревот што тој го направил со неа, прашува Коста. Тоа е минато и треба да се заборави. Но работата, уште повеќе проблемот е во тоа што не се заборава. И признава колку многу му е тешко, што нивната љубов ја погазил и се полакомил за богатство и за име. Зарем тоа и таква била ќерката на кметот, својата љубов која ја продал за пари, а таа пак ниту се купува, ниту се продава, страда тој. Токму така, му возвраќа, не се купува, и нема да ја купи.

И тој е свесен за тоа, зашто сега меѓу нив е испречен Дино. Тоа е нејзино право, таа е девојка, не е вдовица. Цело село е против него, зарем и таа сега се свртува против некогашниот љубен маж, прашува. Љубов повеќе не му е, а тој ги сакал парите и ги нашол, и што бара сега повеќе. Пустошот во човековата душа се пресликува во грдата слика на природата. "Ништо. Ништо не сакам... Погледај го, Радо, полето. Изгорело, од суша прежднало. Ми изгоре срцето да слушнам убав збор", кликнува Коста. Таа не е исповедник, и да ја остави на мира, а ете и полјаците му доаѓаат. Нарамиле и пушки, за кого се тие, прашува таа. А тој одговара за некои кој не ќе сака да го почитува редот. Тоа ли е неговата човештина, се гнаси таа, и таков од кого очекува да слушне добар збор. Лута сама заминува кон браната. Тој дофрлува оти се плаши од Дино. Нема од кого и зошто да се плаши, а колку за него, зарем малку ли му се маките на сиромаштијата. И дофрлува дека ќе го чува нејзиниот ред, и на одговорот оти има кој тоа да го прави, одвраќа оти за инает на Дино сепак ќе го чува нејзиниот ред.

Навестената драма од првата, се остварува во втората слика на радиопиесата. Место на настанот е браната. Се слуша изнемоштен шум од малкуто вода која дотекува. Доаѓа детски глас кој соопштува дека водата некаде се губи и не доаѓа до браздата. Не стигнува водата, вели Дино, се повеќе се намалува. Дај боже овој пат облаците да донесат дожд. Селанецот Стојно потврдува дека ќе врне. И тоа силно ќе врне, нека погледне само како се затемнила гората. Молчи бре, се вмешува Ружа, зашто кога тој нешто претскажува не е на арно, та уште два месеци нема да заврне. Се завршува кавга и подбишега меѓу двајцата. Го зела таа на подбив, ама ќе види, а таа пак додава да не сака да го љуби така долг како прачка. Доста со расправи, се вмешува Дино, вели да ја земе мотиката и да оди да помогне таму каде што се губи водата. Еден од селаните се одгласува да ја слуша наредбата, зашто сето село беше единогласно дека ќе го слуша Дино, та и не попусто цела ноќ тука дежураат. Сите се смеат на зборовите од Стојно оти кога тој зборува – зборува, ама кога работи – тоа е вистинска работа. Доаѓа Ружа и бара Дино да и каже "драгичка". Ајде доста со шеги, додава Стамен и вели да не сака и нејзе да ја пратат да копа редови. Ништо не е тешко, зборува Дино, како што не е тешко кога скитаат по седенки. И таа го повикува да погледне преку оградата. А тој кажува оти читал во некоја книга оти ќе дојде време кога луѓето само ќе ги повикаат облаците кога ќе им притребаат. Рада се смее и ја прашува упорната Ружа дали таа го чува момчето или пак водата. Пристигнува Рада и забележува дека Дино не ја ни погледнал, доаѓал во селото, а човек не може ниту сенката да му ја види. "Тој сега не е само твој, на целото село е ", додава Ружа. Се повторуваат грмотевиците. Сите им се радуваат на облаците и на можноста тие да го донесат долгоочекуваниот дожд. На досетката дали можеби Рада ги донесе облаците, таа се смее, кога би знаела дека е така, би дошла и порано. Одеднаш се затемнува. Луѓето гласно се согласуваат оти старецот е во право, и оти ќе заврне, и тоа ќе врне силно. Распукала земјата, се раздиплила, занемело небото, како во земја да пропаднале луѓето. "Де да плисне! Да се раззелени полето!... Мојата душа да се раззелени. Не мо'м да ги гледам несреќните луѓе. Ги сакам со стегнати, здрави тупаници и чисти очи. Човек ли е, да се знае, оти е човек... А го нема ли лебот, се губат... Наместо да стиснат заби..." зборува Дино. Како одговор на неговите зборови се јавуваат нови грмотевици. Небото никаде го нема, се е покриено со црни облаци и жали Ружа што таму го испратила момчето. Зарем толку не мо'еш без него, се смее Рада. И со новите грмотевици, кои го навестуваат невремето и злото, одекнува и гласот на жената која повикува по мажот кој како да пропаднал во земја. Следува дијалог меѓу Рада и Дино на взаемна љубов. "Почувствував, падна дожд! – Ете тука – на моите усни! Ќе ти се раззеленее душата, Дино" вели Рада. "Дај да ја испијам! Жеден сум, Радо. Ќе ја испијам", прифаќа Дино. И додека тој ја стегнува до себе и сака да ја бакне, таа

моли да не го прави тоа, оти ќе ги видат луѓето. Нека видат, добавува момчето, а таа зборува за свадбата на која се подготвува цело село и нивната мигновена среќа ја прекинува доаѓањето на пијаниот Коста. Се смее пијан и злобен, така ли го чуваат редот и се грижат за народното добро, ги знае тој таквите. Тоа не е негова работа, му вели, и тој нека не се грижи за нивните сметки. И најдобро би било кога би се заминал додава на неговите пијани размисли.И пак прашува дали ќе му даде ред. Многу доцна се сетил на тоа. "Та јас тебе ли ќе те прашувам за ред, кој си бе ти? Самиот ќе си го земам редот. Ги гледаш ли полјаците – арслани! И пушки носат за своеглавите како тебе", отворено се заканува. Се напил, широко му е околу вратот, се лути Дино, дошол тука со пушки ред да чува, да им го зема редот на луѓето, и добро што ќе заврне, зашто и самиот не знае што може да се случи. Со човековата закана, со нови и страшни громотевици се заканува и природата.

Драмата расте. Што може да се случи, предизвикува пијаниот, кого ќе плаши тој, видел многу како него." Ако е само до мене – лесно е, но не е. Та, мојата глава, не ми е толку мила", вели Дино. Рада бара да одат кај другите и да го остави пијаниот. Кој е пијан, се лути, тој воопшто не е пијан, и сега го чува нејзиниот ред. Кој е тој да го чува нејзиниот ред, скокнува Дино. Да си оди и да си го гледа патот. "Си го гледам јас патот. Дојден сум да го чувам редот на Рада. Пак ние со тебе си имаме и сметка, Дино. Стара сметкичка... (Грми, дождот ромори). Целото село ми омрзна. Црно ми е сето село. Само Рада ми го грее срцето", зборува Коста. А таа бара да се мавне тој гад, не може да го гледа. И продолжува да се заканува, оти не видела вдовец да граби мома, ама сега тоа ќе го види. За плетенки и право дома. Ќе поплаче дома и потоа ќе и мине. Се приближува, сака да ја грабне, а Дино наредува: "Стој настрана, Радо. На чие либе посегнуваш, куче пијано!". А тој збеснува, и додава оти не е само Дино маж, туку маж и е тој. Се слушаат грмотевици, роморење на дожд, дијалогот е гласен, краток, заканувачки. Дино го зграпчува за гуша, а девојата моли да го пушти, зашто ќе го задави и каде потоа ќе оди без него. Тоа уште повеќе го разбеснува пијаниот. На заканата дека ќе го уништи, Дино му вели оти "Со тие раце не ќе можеше... моите се раце на работник... а ти, по крчмите...". И додека Рада го предупредува да се чува зашто вади пиштол, застанува пред него и во миг потоа паѓа смртно погодена. Ја уби кучето, разнебитен е Дино. Не неа, се тетерави убиецот, не сакал нејзе ништо да и стори. Доаѓаат отстрана гласови до него со повик да ја остави браната, водата надоаѓа и да дојде со нив. А до недела им е свадбата и нема да им побегне. "Ех, до недела свадбата", воздивнува.

Радиопиесата "Брана", 2) претставува импресивна слика за макотрпното катадневие на селанецот и неговата непомирлива борба со природата. Сушното лето изгорените полиња, пеплосаните души се судбина на колективот, рамка на личната драма на двајцата млади Дино и Рада, кои за некој ден треба да ја прават својата свадба, но не дочекуваат во злобата и омразата на алчниот Коста, кој животот го купува и продава со пари. Низ мноштво симболи и метафори, со користење на мудрости од ризницата на народниот гениј, создавајќи карактерни ликови и низ дециден и значенски дијалог, Никола Вапцаров создава драма во која ги обединува поединечното и општото, субјективното со објективното низ релевантните димензии на егзистенцијата. "Брана" е драма на апсурдот и парадоксот, минливоста и бесмислата, драма за доброто и злото, љубовта и омразата. Текст на нагласена поетизација на просторот и времето, настанот и личностите.

Никола Вапцаров е автор на уште една радиопиеса "Очекување". Таа информација е дадена во 1947 година, на страниците од весникот "Радио преглед". 3) По повод пет годишнината од смртта на поетот и револуционерот донесува негов цртеж портрет, песната "Селска хроника" и во кратката белешка меѓу другото, истакнува оти: "Никола Јонков за време на својот краток живот напиша и две радиопиеси, за конкурси, објавени од тогашната управа на Радио Софија. Тој ги доби наградите и на двата конкурси, но кога жирито ќе дознаеше кој е авторот, не му ги врачуваше наградите. Зашто и во двете пиеси Никола Јонков ги искажува своите честити разбирања за животот. Таква му е и пиесата "Очекување" од која подолу го даваме завршниот дел. Пиесата ја има шифрата Б. 38. Во неа Јонов е верен на себе, на сопствената љубов кон силните, кон работните луѓе, кон прогресот и прекрасната иднина на луѓето". Добиваме неколку релевантни, но не и целосни информации. Вапцаров е автор на две радиопиеси "Брана" и "Очекување". И на двата конкурси тој е добитник на наградите. Тие не биле снимени и изведувани на програмата на Радио Софија. Причина за тоа било неговото јасно комунистичко определување, според изворите кои Магдалена Шишкова, која е познато оти пишува во функција и по диктат на Бојка Вапцарова, "жената на писателот" по професија или продолжена рака на официјалната политика и власт, или уште поточно според податоците на "Радиои преглед" дека наградите и не му биле врачувани откако жирито ќе "дознаеше кој е авторот". Зад ваквата одредница секако дека стои и назнаката на комунистот, но уште повеќе на пројавениот и потврден Македонец и еден од основоположниците на Македонскиот литературен кружок во Софија (1938 - 1941).Не се дадени податоци кога е напишана радиопиесата "Очекување". На тоа не упатува шифрата Б. 38, што ќе рече дека е напишана и испратена на конкурсот во 1938 година. Оттука таа и доаѓа како втор наслов и веќе како искуство од самото жири од претходната година со радиопиесата "Брана" кои ги одбира како најдобри на конкурсите и ги наградува, но откако дознава кој е нивниот автор не ги доделува практично наградите и сонивно неснимање и емитување на програмите на радиото. Им смета неговата отвореност, искреност и љубов кон работничката класа, кон работниот народ воопшто, неговата видовитост кон светлата и посреќна човечка иднина. А во сето тоа секако и најмногу изјаснетата национална позиција на Вапцаров. Вчудоневидува податокот дека и по 1947 година, останува радиопиесата "Очекување" непозната за јавноста во нејзиниот интегрален текст, а само со

фрагментот од нејзиниот крај. Апсурдноста е уште поголема со бесмислената констатација дека: "Очигледно е, дека редакцијата и сп. "Радио преглед" ја имала целата творба, за да одбере за печатење дел од неа и да го престави тој дел како "финален крај". Откривањето на целиот текст на радиопиесата "Очекување" е задача која им претстои на проследувачите на Вапцаров". 4)

Завршната сцена на радиопиесата "Очекување" го потврдува авторскиот ракопис на Вапцаров. Симболот и метафората не се само наслов на творбата, туку и нејзина поетика идентични со онаа во "Брана". Дејствието се одвива низ дијалогот меѓу дедо Грујо, Христо, Крстју и Митко. Среде полјаната каде завива ветерот, тие се во очекување. И наоѓаат зошто уште не

се појавува она што го чекаат, дали некои можеби тереа шега со нив. Не е шега, соопштува Христо, зашто Герчо преку телефон рекол дека сега ќе се појави откај Равноборе. Но, се јавило нешто, моторот горел. Гори, секогаш ќе гори, се вмешува дедо Грујо, кога го вози наш човек. Не гори, како бре ќе гори,му возвраќа Христо, кога тој убаво си лета. Интригата е откриена. Се чека авионот кој на сите им бучи во главата, и како изговор во долгото исчекување за секого од нив. И наскоро откај билото се појавува авионот. Колку е брз, бре братко, се радува Христо. А дедо Грујо повикува да ги соберат овците и да ги тргнат, та да има каде да слета очекуваниот и несекојдневен гостин. И заврзуваат разговор како навистина не се сетиле порано за тоа, каде ќе слета авионот. Никој точно не знае дали тоа може да се случи на ливадата. Дедо Грујо предлага да посипат со вар или пак да се користи бело платно. Ливадата на Кискиња е најширока, и тоа може таму да се направи, предлага Митко. Крстју повикува да ги соблечат кошулите и со нив ќе го направат потребниот знак за слетување. Нема многу време, само што не слетал, нека простираат и во неговата нива, се радува дедо Грујо. Крстју пак го нуди и својот бел појас. Моторот трешти над нивните глави. А тие се радуваат на напредоткот на човештвото. Ете човекот се качил во авионот, го вози каде сака, не му смета ни ветерот, се качил човекот горе и колку убаво е тоа нешто, и оддалеку се слуша врева и восхит на толпа.

Краткиот фрагмент не дава можност за одредена анализа и заклучоци. Авионот како ново чудо го симболизира напредокот на човештвото и неговото ново чекорење во иднината. Тоа е смисла и она продолжено "Очекување" во кое луѓето треба да го видат и доживеат новото чудо што се вика авион. Околу тие чуда на браната од која потекнува водата на животот и авионот како нова перспектива, авторот се упатува кон интерпретација на социјално – битова проблематика во која одново ја потврдува својата несекојдневна дарба на голем писател. Дури и тогаш кога тоа е фрагментарно како во овој случај. Писател кој не е само грижник за опстојбата на малиот и обичен човек и на неговото катадневие, но во истовреме и патоказ кон убавото, возвишеното и човечното, кон новото експлицитно изразено во очекување на авионот. Во сите тие страници пак останува првозначно поет со сопствен ракопис, со свој ракурс на гледање и само свои ставови и заклучоци. Од животот треба да се загрби што повеќе. Човечки е по тоа колку повеќе ќе му се радуваме и ќе се множат добрите дела во него. Сама по себе во оваа пригода ни се наметнува мислата на Вапцаров од неговиот чудесен реферат на основањето на Македонскиот литературен кружок кога нагласува: "Нашата задача значи е сложена, затоа треба да го фатиме животот не клекнати, ами движејќи се со моторна брзина на авион". И не само во контекстот на радиопиесата "Очекување", туку во смислата на пишувањето: "И уште посложено, зашто навистина се пишува искрено кога пред себе имаш едно вриежно движење кое ти дава крилја. А од друга страна рековме дека треба уметноста да стигне до низините и да ја распали националната жед". Така самиот Вапцаров одговара на поставените прашања и дилеми и во овој повод. Двете негови радиопиеси "Брана" и фрагментот од "Очекување" не ја дополнуваат и прошируваат само неговата љубов кон театарот, туку и несекојдневната појавност во неговите животни и творечки врвици. □

1. Боика Вапцарова, "Никола Вапцаров летопис за живота и творечеството му", Издателство на Б'лгарската академија на науките, Софија, 1978, стр. 202.
2. Никола Вапцаров, "Песен за човека", предговор, оставителство, коментар Магдалена Шишкова, Издателска кв'шта "Христо Ботев", Софија, 1997, стр.389-397.
3. Радио преглед, Софија, бр. 15.21.VII. 1947, стр. 6
4. Н. Вапцаров, "Песен за човека", стр. 470.

Ристо Стефановски

Тодор Николовски

Тодор Николовски е легенда, бард на македонското глумиште. Историјата на македонскиот театар е всушност прераскажан животот на Тодор Николовски. Според официјалните податоци, роден е на 16 јануари 1902 година во Велес, иако може да се земе со си-гурност дека е роден две-три години порано. Првата средба со театарот му се случила во раното детство, кога гледал претстава на драмска група во училиштето "Св. Кирил и Методиј" во родниот град. Првиот впечаток од прикажаната претстава, некакви пукотници, вмешување на некоја корпулентна жена која ќе стави крај на кавгата и ќе ги смири скараните, засекогаш го определила за театар, за штиците што живот значат. Во тоа време патувачките театри, како и некои професионални театари, биле чести гости на Велес, а за Тодор Николовски прикажуваните претстави биле вистинско доживување. По завршувањето на Првата светска војна се преселува со семејството во Скопје и како гимназијалец станува редовен посетител на претставите на тогашното "позориште", што се наоѓало спроти Ристиќевата палата, на аголот на сегашното паркче, а на чие чело биле прво Бранислав Нушиќ, а потоа Андреа Милчиновиќ и други. Тој ја напушта

тодор николовски

гимназијата и ја започнува актерската кариера во друштво на великаните на тогашниот театар Михајло Димитриевиќ - Дуле, Александар Верешчагин, Александра Лескова - Мисаиловиќ, Ракитин, Пера Јовановиќ, Јосип Срдановиќ, Светолик Никачевиќ, Миливое Живановиќ, Петар Богатинчевиќ и многу други. Александар Верешчагин со уште неколкумина отвори театарска школа во која завршува и Тодор Николовски.

Во годините пред војната станува еден од врвните актери во тоа време и настапува во значајни роли во "Каплар Милое", "Пожар на страста", "Ѓидо", "Ивкова слава", "Зона Замфирова", "Кир Јања", "Дорќолска работа", "Сомнително лице", "Покојник", "Воскресение" од Толстој, "Идиот" од Достоевски, "На дното" од Горки... За улогите на Тодор Николовски во тоа време критиката пишува дека се "наситени со внатрешна добрина, намачени во животот, наполнети со душевност" и во своите најтешки моменти. Со посебна желба и љубов тој ќе заигра во пиесите на нашите родоначалници на драмата Васил Иљоски, Антон Панов, Ристо Крле: "Ленче Кумановче" (Бегалка), "Нагазил човекот" (Чорбаци Теодос), "Парите се отепувачка", "Милион маченици", "Печалбари" и други. За неговото учество во овие пиеси Васил Иљоски, по повод 50-годишниот ју-билеј на Тодор Николовски, пишува: "Ако се знае колку својата литературна работа сум му ја посветил на театарот, и ако кажам дека со неа неразделно ми е врзано името на Тодорче Николовски уште во годините кога јас започнав да пишувам за театарот, а тој истовремено ја беше започнал актерската работа на таа сцена, ќе биде јасно речено колку ми значело тоа име". Тоа име секако им значело и на другите наши писатели, затоа што преку неговите реплики неодоливо се пробиваат и прозвучуваат акцентите и мелодијата на македонскиот јазик и тогаш кога тој беше непожелен и недозволен, уште пред годините кога македонската драма од периодот меѓу двете светски војни го зазеде своето место во репертоарот на театарот.

Во периодот на војната, кога во Скопје работеше бугарскиот театар, Тодор Николовски со уште неколкумина други актери активно наста-

тодор николовски и петре прличко во "чорбаџи теодос"

пуваше на сцената. По ослободувањето, откако беше вклучен во редовите на партизанското уметничко друштво "Кочо Рацин", заедно со уште неколкумина го формира Македонскиот народен театар. Најнапред прикажувајќи едночинки за борците и граѓанството како што се "Гвардејското знаме", "Свињарката" и други, на 31 јануари и официјално се формира Македонскиот народен театар, а веќе на 3 април 1945 година со целовечерната претстава "Платон Кречет" од Корнејчук, а во режија на Димитар Ќостаров, во која Тодор Николовски го игра Терентие Осиповиќ Бублик, започнува редовното прикажување на претставата. За овој период од неговиот живот тој се сеќава: "Сега, кога се навраќам на тоа време, на нашите почетоци и наедно историски денови за нашиот народ во кој театарската уметност уште тогаш зазема значајно место, ми се чини голема среќа за сите нас и МНТ беше тоа што на едно место се собравме луѓе кои повеќе или помалку и пред тоа имавме театарско искуство."

Одиграл многу улоги, по онаа во "Платон Кречет". Да ги споменеме: Јеврем Прокиќ ("Народен пратеник"), Тартиф ("Тартиф"), Кантор ("Кралот на Бетајнова"), Чорбаџи Теодос ("Чорбаџи Теодос"), Сарафонов ("Татков дом"), Морнарот ("Неспокојна старост"), Мамаев ("На секој мадрец може да му се случи"), Робинсон ("Без вина виновни"), Линаев ("Волци и овци"), Јусуф ("Доходно место"), Поткаљосин ("Женидба"), Жика ("Сомнително лице"), Ото Франк ("Дневникот на Ана Франк"), Дедо Кузман ("Македонска крвава свадба"), Јордан ("Печалбари"), Попот ("Антица"), Мите ("Отепувачка"), Манас ("Бегалка"), Арсо и Аџијата ("Коштана"), Христов ("Црнила"), Велко ("Вејка на ветрот"), Таткото ("Парадоксот на Диоген"), Теофил ("Потоп"), Ластер ("Образов") и други.

Во МНТ ја режира претставата "Женачка и мажачка", потоа заедно со Петре Прличко ги режира "Народен пратеник" и "Чорбаџи Теодос", а со Димитар Ќостаров "Гоце" од Венко Марковски. Како гостин режирал и играл во многу други театари и настапувал во радиодрамата, филмот и на телевизијата. Тодор Николовски, создавајќи ја својата актерска игра, црпи сокови од животот и постојано е свртен кон него. Свесен дека актерот е голем ако ги изразува мисловните координати на времето во кое живее и создава, поради што овој актер со целото свое битие е против лагата, шаржирањето на сцената како и против она што е поза, извештаченост, тој се залагал да биде кристално јасен, но не и буквален и шаблонизиран, во кој формата нема да служи како брана на мислите. Иван Ивановски, говорејќи за Тодор Николовски вели: "Неговата актерска уметност не упатува на нешто друго, имено дека глумата е како судбина на човекот, дека вистинската глума најмногу личи на животот, дека таа е најчудесна кога се врзува за него и оди, според тоа, театарот бил и останува вечна човечка потреба".

За неговата работа на сцената Тодор Николовски е носител на многу признанија, меѓу кои и наградата "11 Октомври". Неговиот дух е длабоко вткаен во големото македонско актерско семејство, кај неговите ученици и следбеници. Оставената трага со делото на Тодор Николовски е голема и значајна. □

Иван Ивановски

Ненад Стојановски

Не е никаков чин на куртоазија ако се инсистира на мислењето дека ненадејно и ранопочинатиот истакнат актер на Драмскиот Театар од Скопје и еден од најбележитите творци на поновото македонско актерско творештво - Ненад Стојановски беше "најдобар или еден од најдобрите артисти на својата генерација", дека тој претставуваше "највозбудлива актерска појава кај нас", а јас би додал - и една цела институција. Овие квалификативи и суперлативи, Ненад Стојановски ги заслужи и ги обезбеди пред се со својот раскошен и самобитен телент, со низата одлично одиграни стожерни ролји во дела од домашната и светската современа драматургија и драмска класика, со природноста и спонтаноста на неговата маестрална игра, со интелектуална свежина и длабок лиризам, со модерниот сензибилитет и драмски израз, со способноста да се фати во костец и со најсложени драмски структури, докажувајќи дека за него не постојат тајни, ни проблеми што не може да ги совлада со својата глума на набујани текови. Со други зборови, Ненад Стојановски беше модерен актер во вистинската смисла на зборот, кој еднакво штедро и еднакво длабоко навлегуваше во најскриените лавиринти на човековата душа, во трагиката на своите јунаци, одлликувајќи ја секоја негова креација со силни емоции, но и со мисловни рефлексии. Затоа секоја ролја на овој актер се доживуваше, или уште поточно речено се чувствуваше како сеизмограф на душата и на мислата. До мошне високи и маркантни актерски резултати Ненад Стојановски доаѓаше колку со силната верба и богата дарба, со неопходната помош и соработка на своите партнери, толку и со фасцинантната упорност, трудољубивост, доследност. Само така можат да се објаснат неговите мошне забележителни актерски остварувања не само на сцената на својата матична куќа - Драмскиот Театар, не само на сцената на МНТ к.г., туку и на сцените надвор од нашата Република (Сплит, Дубровник, Загреб, Белград и др.), а исто така и во другите медиуми, како што се телевизијата, радиото и филмот. Ни најстрогите и најавторитетни критичарски пера од поранешна Југославија не можеа да ги заобиколат неговите евидентни квалитети - природноста, едноставноста, непосредноста, ослободувајќи се од какви и да е клишеа, извештаченост, надворешно формалистичко новаторство и сл. Напротив, во глумата на Ненад Стојановски, во сонова церебрална, естетски негувана, превосходно интелектуална, психолошки продлабочена, ќе сретнеме повисоко ниво на култивиран артизам. Тоа ќе рече дека Стојановски беше актер кој со секоја нова ролја го прошируваше и го збогатуваше својот дијапазон, кој импонираше со завидна психолошка и физичка енергија, поради што во неговиот актерски израз доминираа: широчината на зафатот, изобилството и разновидноста на сценската изразност, прецизноста и јасноста на гестот. Не е воопшто претерано ако се тврди дека Ненад Стојановски, исто така, беше актер кој ја исполнуваше сцената, кој на неа донесуваше автентични вредности, нова интелектуална свежина, богата емоционалност, што го правеа моќен и супериорен во секој поглед и во секој проект, на тој начин успешно надоврзувајќи се на мошне високите актерски дострели на акатерите од претходните генерации. Никогаш не задоволувајќи се со постигнатото, Ненад Стојановски настојуваше да го унапреди актерскиот занает, да го доведе него до виртуозна актерска техника.

Инаку, Ненад Стојановски де факто од мали нозе почна да се занимава со глума. Беше член на Детската радио-драма на Радио Скопје, од која, како што е познато, излегоа не мал број денес афирмирани театарски и други творци (Зафир Хаџиманов, Коле Ангеловски, Снежана Конеска...) Потоа играше во проекти на познатите алтернативни театарски состави "Кактус" и "Кај Свети Никита Голтарот", предводени од Слободан Унковски и Владимир Милчин, кои внесоа една нова театарска поетика во застоеното театарско секојдневие. На почетокот на 70-та година (1971-1975 г.) Ненад Стојановски студираше на Високата музичка школа - отсек за драмски актери (денес Факултет за драмски уметности во Скопје), по завршувањето на студиите конечно и дефинитивно определувајќи се за актерската професија, која несомнено ја сакаше повеќе од се. Пред тоа размислуваше да стане правник, но посилен од се беше внатрешниот агенс, а можеби и генот, традицијата во семејството (Ненад Стојановски е внук на знаменитиот македонски актер Крум Стојанов, кој во тоа време беше во зенитот на своето актерско творештво).

Моето прво познанство со бујниот актерски темперамент на Ненад Стојановски е врзано за неговиот настап во "Света Софија" во Охрид, кога, играјќи во претставата на "Голтарите" - "Евангелие по Итар Пејо", спонтано, онака искрено и чесно се соблече како од мајка роден. Бидејќи ова се случи под сводовите на црковен објект, не изостана вистинска бура од негоду-

вања, огорчувања, остри тонови, соблекувањето беше оквалификувано како "срамен чин", како скандал, на кој, за среќа, брзо се заборави. остана претставата да се брани со своите несомнени вредности - и се одбрани. Денеска сум среќен што како активен театарски хроничар во тоа време бев на страната на оние помалубројни луѓе што застанааа во заштита на младиот и немирен актерски дух, без двоумење прифаќајќи ја поканата да учествувам во анкетата што по овој повод ја спроведе весникот "Вечер"...

А се знае: единствено остануваат вредностите; тие невообичаено брзо дојдоа, не изостанаа, макар што почетокот на артистичката кариера на Ненад Стојановски не навестуваше таков фуриозен развој. Уште како студент, а и подоцна, играше главно помали ролји. Такви беа улогите реализирани во "Бол и Бес", во "Андрокле и лавот", во "Фарса за храбриот Науме", во "Хамлет", во "Баш Челик", во "Непокор" (да ги спомнам само нив, остварени во МНТ и во Драмскиот театар). Но, сиве овие први актерски појави како да беа еден вид "загревање" за новите актерски проблесоци, што уследија брзо потоа. На нив Ненад Стојановски не

ненад стојановски во "диво месо"

мораше да чека долго време, можеби затоа што имаше среќа и задоволство да соработува и да настапува со одлични режисери и партнери, што знаеше својата ексклузивна енергија да ја искористи во вистинско време и во вистински простор, што играше во престави, односно во ролји правени по мерка итн.

За прва позабележителна улога на Ненад Стојановски треба да се смета улоата на Андреј во пиесата на Горан Стефановски - "Диво месо". Токму оваа ролја за него преставуваше излегување од анонимност и потврда за тоа дека е вештачка поделбата на мали и големи улоги и дека постојат само лоши и добри актерски остварувања, што тој и другите негови колеги го потврдија во спомнатата антологиска престава на скопскиот Драмски театар. Меѓу наградените во оваа најтрофејна претстава не само на Драмскиот театар, туку и воопшто на театарот во Македонија, се најде и Ненад Стојановски, добивајќи ја наградата на Социјалистичката младина на Војводина во Нови Сад. Овој успех на Ненад Стојановски во "Диво месо" и триумфот на оваа претстава на Стериното Позорје го отворија широко патот на неговите успеси и признанија, зашто, иако наредните две негови ролји што ги реализира во пиесите "Бркотница" од Лев Берински и Нушиќевото "Сомнително лице" не спаѓаат во оној потесен круг на највпечатливи реализации, сепак и за нив доби значајни признанија - престижната награда на весникот "Млад борец" за толкување на ликовите Казаков и Миливој и наградата за едно од петте најдобри актерски остварувања на Театарските игри "Војдан Чернодрински" во Прилеп...

...Следна позначајна појава на Ненад Стојановски е ролјата на Матеј во драмата "Хај фај" од Горан Стефановски, за која тековната театарска критика имаше само суперлативи. Беше тоа соочување со две гигантски креации - онаа на Ацо Ѓорчев и онаа на вехементниот Ненад Стојановски. Во демострацијата на партнерска игра, во доловувањето на внатрешните вибрации беше остварено едно навистина импресивно актерско ниво...

Се чини, пресвртница во актерската кариера на Ненад Стојановски беше фасинантно одиграната улога на Михајло во "Лет во место" од Горан Стефановски (трет последователен настап во дело од Стефановски, а втор во режија на Слободан Унковски), проект на договорната заедница при Домот на Младите "25 Мај" (денес Младински Културен Центар). Токму ова маркантно остварување скоро метеорски го исфрли на театарско небо не само во Македонија, туку и во поранешна Југославија, донесувајќи му три врвни награди - првата Стериина награда, потоа наградата за млад актер на Сојузот на Социјалистичката Младина на Југославија и признанието добиено на Театарските игри "Војдан Чернодрински" во Прилеп. Како своевиден коментар за успехот на Ненад Стојановски во "Лет во место" можат мошне илустративно да послужат не само извонредните одгласи во југословенскиот и македонскиот печат, туку и зборовите на неговиот многу постар колега - Јон Исаја, кој по гледањето на преставата за која станува збор имаше потреба да му честита и да го сподели своето искрено одушевување, што ни често, ни лесно не се добива, односно не се доживува: "Прекрасно е, Ненаде, да те посматра човек како знаеш да леташ". А Ненад Стојановски навистина знаеше да "лета" - и повеќе од тоа, леташе во просторите, ги освојуваше нив со својот богат дух, со својата свежина, со своето непрекинато струење на емоциите. Неговиот поливалентен лик во "Лет во место" едноставно не може да се објасни со зборови, тој треба да се види, да се доживее лично и секое пренесување на впечатокот е само блед одблесок на виденото. Со други зборови, Михајло на Ненад Стојановски, беше пламен кој долго време ги топлеше срцата на гледачите, кој криеше во себе некоја посебна топлина и убавина, кој останува и натаму да не потсетува за едно врвно комплетно и комплексно актерско остварување, кое не се заборава...

За настапите на Ненад Стојановски во праизведби на дела од Горан Стефановски (тој со исклучок на "Јане Задрогаз" играл во сите пиеси од спомнатиот македонски драмски писател, реализирани во Скопје) може да се пишува многу, би рекол цели студии. Во случајов не станува збор само за неговите ангажмани

во постановки на Унковски, туку и за вклучување во проекти на други режисери - на Паоло Магели, на пример. Сепак, драмските текстови на Горан Стефановски и постановките на Слободан Унковски беа најсигурен полигон од кои најсилно вивнуваше актерската инвенција на Ненад Стојановски, и затоа од битно значење е неговото креативно присуство во секоја престава, скоро без исклучок потпишана особено од писателско - режисерскиот тандем Унковски - Стефановски.

Во "Дупло дно" (режија Слободан Унковски) мошне впечатливо ја креираше улогата на Јаков, кој се појавува во три варијанти и временски периоди, како и во три различни актерски толкувања. Настапувајќи во третиот и завршен дел, играјќи го ликот на Јаков како револуционер, Ненад Стојановски оствари не толку обемна, колку ефектна ролја, реализирајќи ја неа на еден современ и оригинален начин. Како и во низа други сценски реализации работени во соработка со Унковски, и овојпат Ненад Стојановски презентираше актерска игра што претендира на заокруженост и дефинираност. Живеејќи на сцената со полн живот, играјќи во крупни линии, Ненад Стојановски целосно одговори и со својот хабитус и со интензивните внатрешни доживувања. Со еден збор - беше во целосна инспирација, па, иако играше само во еден од трите чина и тој беше доволен да се почувствуваат контурите на една нова и невообичаена чувствена структура на ликот, од едноставна причина бидејќи лајт - мотив на неговата интерпретација, како и во најголемиот број актерски остварувања на овој артист, беше утврдувањето на самостојно мислење...

За да се почувствува луцидноста на модерната актерска експресија во пиесата "Тетовирани души" од Г. Стефановски, во режија на Паоло Маѓели, секако најмногу придонесоа актерите: Мето Јовановски како Цибра и Ненад Стојановски, кој ја толкуваше улогата на Војдан. Овој комплексен лик Ненад Стојановски успеа да го оживее мошне пластично и со силен интензитет, така што може слободно да се каже дека сложената структура на ликот тој ја оствари на високо професионално ниво.

Надвор од својата матична сцена Ненад Стојановски, освен во "Лет Во Место" играше и во уште една пиеса на Горан Стефановски. Тоа е пиесата "Црна дупка", што како гостин ја режираше Паоло Магели. Во неговата волуминозна и атрактивна постановка на големата сцена на МНТ, работена слично како и онаа претходната "Тетовирани души" во Драмскиот театар со широк замав, со максимално, но мошне функционално користење на просторот, со сите елементи на еден голем спектакл, на Ненад Стојановски му беше доверена главната машка ролја, т.е. улогата на Силјан. Ова беше уште една негова голема актерска партија. Играше експресивно, со голема внатрешна енергија, со забележително настојување за изнаоѓање нова линија во актерскиот израз, што му гарантираше една посебна вредност и консеквентност во "Црна дупка".

Високите вредности на артистичката уметност на Ненад Стојановски треба да се бараат и во уште една друга пиеса на Горан Стефановски - во пиесата "Кула Вавилонска". Толкувајќи современ лик во современа драма на својата матична сцена, тој успеа да изваја еден страствен човечки паноптикум, да ги совлада фолклорните стандарди и анектотизам и да реализира ролја која на целиот спектакл му даде одредени духовни размери. Голем квалитет на глумата на Ненад Стојановски при толкувањето на ликот на Дамјан во "Кула Вавилонска" е што тој знаеше точно да ја одреди вредноста на секој збор, на секој гест, импонирајќи овојпат, со сталоженоста и постапноста во откривањето на судбината на својот карактер. Притоа треба да се нагласи дека глумата на Ненад Стојановски токму во споменатава високо вреднувана и наградувана престава во неговиот матичен театар (и не само во него, се разбира) се движеше во една строго изразита модерна фактура, и дека токму во оваа постановка на Унковски Ненад Стојановски како да настапи во својата вистинска полна форма, од една, и од друга страна, како да постигна максимална лична креативност. Беше вистинско задоволство да се следи повеќеслојната актерска игра на Ненад Стојановски и во уште една постановка на Слободан Унковски на текст од Горан Стефановски, "Чернодрински се враќа дома", со која во 1992 г., Драмскиот театар стана апсолутен победник на фестивалот во Прилеп. Беше префинет и луциден, духовит и господствен, виспрен и елегантен во третата сторија под наслов "љубовна идила на плажа во Бургас", како г-дин Балбаков. И неговиот Цветко во "Срешта" не заплисна со свежини, за веќе во следната сцена во улогата а Александар да покаже извонредна моќ за уметнички трансформации, да оствари еден дијаметрално различен лик од предходните два...

"Виктор или деца на власт" од Витрак (режија: Жарко Петан), "Среќна Нова '49" од Гордан Михиќ, во постановка на Слободан Унковски, "Смртта на Дантон" од Бихнер, во режисерско толкување на Петар Вечек, "Сили во воздухот" од Небојша Ромчевиќ на режисерот Јовица Павиќ, "Патувачкиот театар на Шопаловиќ" од Љубомир Симовиќ (режија Васил К. Ќортошев) - ова е само еден дел од репертоарот на скопскиот Драмски театар (исклучок е "Среќна Нова '49", еден од капиталните проекти на драмата на МНТ). И уште веднаш да истакнам дека ако некоја ролја ја оплоди со толку богати вибрации, ако некој лик го оствари со толку голема сугестивност, ако во некоја изведба импонираше со толку голем актерски распон, тоа е бездруго улогата на Пиги во "Среќна Нова 49", за која доби Стериина награда (втора по ред). Овој блаксак актерски дострел несомнено спаѓа во самиот врв не само на актерското творештво на Ненад Стојановски, туку и во современата македонска актерска уметност. Тука некаде сосема блиску, покрај ролјите на Михајло, Матеј, Пиги, може сосема слободно да се смести и креацијата на Ненад Стојановски во пиесата "Сили во воздухот", која од страна на најеминентните критичарски пера што го следеа стериното позорје (Владимир Стаменковиќ, Авдо Мујучиновиќ, Радомир Путник, Милутин Мишиќ, Бојан Кореник и др.) беше оценета како "Конгенијална и брилијантна", сметајќи го

нејзинииот интерпет за потенцијален лауpат на Стериината награда, не само поради тоа што во своите трофејни витрини веќе има две Стериини статуи, туку затоа што "уште еднаш се покажа како сјајен актер" - да се послужам со зборовите на еден од театарските хроничари - Сафет Плакало.

Макар и еден бегол поглед фрлен кон сето она што го има остварено Ненад Стојановски на својата матична сцена, Драмскиот театар, и надвор од неа, ќе не упати на заклучокот дека неговото творечко интересирање и љубопитство беше ориентирано кон дела од таканаречениот "тежок", "сериозен", репертоар, бидејќи токму во него се искажуваше најкомплетно, најзрело, најавтентично... Но, кога ќе се укаже потреба или желба за мало опуштање, тој се појавуваше и во спектакли кои претставуваа хит, односно - каса претстави. Така и во сценските реализации работени на текстови од комедиографскиот жанр или блиско до него, можеа да се забележат шармот и силината на вонсерискиот талент на Ненад Стојановски, привлечноста на една богата артистичка природа... Така се најде, поточно речено поради болест на еден свој колега "скокна" во долговечната престава "Болва во уво" од Фејдо (режија Димитрие Османли), а играше и во повторното претставување на една друга, исто така, рекордно гледана престава на скопскиот драмски театар - "Бегалка" од Иљоски, (режија Тодорка Кондова), толкувајќи го ликот на Бошко. Беше вклучен и во две постановки на Димитар Станковски создадени врз праизведбата на пиесата од Сашко Насев - "Грев и шприцер" и драмата "Косанчичев венец" од Слободан Селеникќ, кои имаа нагласен успех особено кај публиката... Тргнувајќи од становиштето дека театарот постои за широката публика и дека актерска игра без аудиториум нема никакви подлабоки причини за нејзино егзистирање, Ненад Стојановски беше поборник за тоа улогите да не се чекаат да дојдат сами по себе, туку тие да се бараат, со цел да се биде што почесто со оние за кои е создава - гледачите, што претпочита не придржување на еден строго определен фах... Сево ова е, се разбира, привилегија на актери со широк изразен дијапазон, со изразит талент, со голема актерска техника, кадарни да одговорат на секоја задача, да играат во сите видови престави. Едноставно, Ненад Стојановски не можеше да не игра, да не твори, поради што не случајно неколку пати се најде и на режисерскиот пулт. Патем да спомнам дека една од последните негови ролји беше остварена во "Ојдип Тиранин", а негова последна дестинација, односно последен актерски ангажман беше оној во "Ателје 212" во Белград...

Ретки се актерите со потврдена репутација, со несомнена дарба, со завидни креативни потенцијали кои не го негуваат рецитирањето, кои немаат еден посебен однос и афинитет кон стихуваната драма, за чие толкување кај не постојат некои поголеми искуства и традиции. Вистина, своето досие Ненад Стојановски го исполни со повеќе настапи на Струшките вечери на поезијата, во Радиото и Телевизијата, но не стаса досието да го збогати со поголем број и позначајни стихувани пиеси на мајстори на драмскиот збор. А бидејќи поетската реч, финото лирско кажување ги носеше длабоко во себе, во крвта, во секој дамар, Ненад Стојановски беше презадоволен кога пред пет години (1993 г.) режисерот Слободан Унковски му укажа доверба да игра во фестивалскиот проект на "Охридско лето" - пиесата во стихови "Животот е сон" од Калдерон, во продукција на Драмскиот театар, чии подготовки, поради недоразбирањата што настанаа на релација Министерство за култура - Драмски театар, беа прекинати и место во Охрид, продолжија во Скопје. Творците во овој проект, посебно актерите, настојуваа и успееја во своите напори огромниот вложен труд и инвенција да не останат залудни; тие не се помируваа со нешто веќе започнато, скоро доведено до крај да не излезе пред судот на публиката и критиката, и така дојде до премиерата на "Животот е сон" на сцената на Драмскиот театар и така се оствари големата мечта на Ненад Стојановски да игра во една грандиозна пиеса во стихови...

На крајот од овој напис, или запис, сеедно, би сакал да истакнам дека Ненад Стојановски во последно време како да беше растргнат и опседнат со мислите и од честите патувања на релацијата Скопје - Белград и од проблемите и дилемите за судбината на театарот, за неговата преобразба што тој треба да ја доживее со донесувањето на новиот закон за финансирање и од обемните општествени обврски (како советник на Собранието на град Скопје се наоѓаше на чело на Комисијата за Култура, а не помали ангажмани појавуваше во разни комисии, совети и други тела) итн. Дали заради сево ова или нешто друго, имав впечаток дека тој длабоко во себе крие некоја тивка резигнација, некое чудно незадоволство, некој немир, нервоза што не ги искажуваше секогаш и пред секого. Овде имам потреба од честите средби со него (последната беше само неколку дена пред смртта, на промоцијата на јубилејниот театарски гласник") да се задржам, односно да изнесам еден детал од една средба со него што се случи токму на овој фестивал на кој не сакајќи бев сведок на еден жесток судир, поточно на една бурна дискусија меѓу Ненад Стојановски и една моја помлада колешка поради нејзиното упорно тврдење дека Прличко не е актер од таков голем формат каков што се прикажува, пишува. На ова Ненад Стојановски реагираше многу темпераментно, зашто не можеше да замисли дека може да постои макар и еден дисонантен глас, макар и нешто подруго мислење за големиот маг на Македонската актерска уметност. Ми беше многу драго што на еден ваков страствен и бескомпромисен начин се брани она што е вистински квалитет во нашето наследство како нешто свето, како межник и темел врз кој се изградуваат новите актерски генерации.

Од тој миг сосема се измени кај мене мислењето за односот на помладите актери кон своите постари и најстари колеги, кон традицијата... А што се однесува до Ненад Стојановски - тој по дискусијата во страсна и неприкосновена одбрана на својот славен и заслужен постар колега, освен како маркантна актерска појава, израсна во моите очи и како комплетна личност, како зрел, вистински интелектуалец и уметник. □

Ристо Стефановски

Театарот во Македонија (1)

СО ЛЕГИИТЕ ДОАЃАЛЕ И АКТЕРИТЕ

Проучувањето на античкиот театарски живот - како грчкиот, така и римскиот - во еден момент бездруго не доведува и на нашата почва, на територијата на денешна Република Македонија.

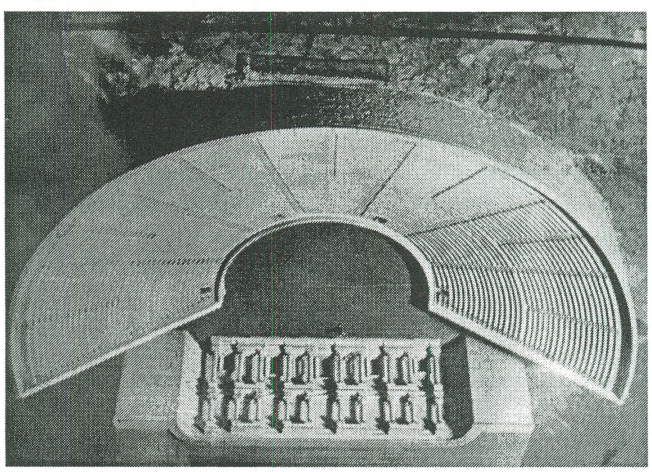
Археолошките испитувања кај нас недвосмислено го потврдуваат присуството на повеќето развојни фази од грчката драмска уметност, како и од римскиот театарски живот.

Тука веднаш треба да се укаже на неколку значајни откритија и сознанија на театарскиот живот кај нас, во античкото време. На прво место треба да се наведе Тетовската менада - која беше учесник во хорот на сатирските сили, што од друга страна претставуваат никулец на античкиот театар. Таа е претставена како следбеничка на богот Дионис, а самата фигура е вонредна хармонија на телото и духот во игра. Тетовската менада е висока 9,4 сантиметри и потекнува од VI век пред нашата ера.

Од крајот на V век пред нашата ера потекнува и црвенофигуралната хидрија, пронајдена кај Демир Капија. На неа е претставен Дионис во придружба на менади. Истиот овој бог со придружба е прикажан и на еден црвенофигурален сад од IV век пред нашата ера, моментно експониран во Археолошкиот музеј на Македонија во Скопје.

За развиениот театарски живот на македонските простори во античкото време, постојат уште многу други докази. Во овој случај вниманието ќе го задржиме на пронајдените портрети на грчките трагичари и комичари, кои биле популарни на поширок географски простори. Натаму, треба да се одбележи Менандер, што имаше популарност кај нас и пошироко на Балканот. Освен фрагментот пронајден кај Демир Капија, во Хераклеа кај Битола, е откриен фрагмент од мермерната глава на Менандер.

На други локалитети се пронајдени печати со фигури на актери трагичари, додека во Стоби и Хераклеа се ископани неколку статуети на актери.



макета на античкиот театар во стоби

Со проширувањето на Римската империја на нашиве простори, автоматски дојде и до извесно менување на начинот на живеењето на месното население, па оттаму и до промени во формите и содржините на културниот живот, а во тие рамки и на театарот.

Старогрчките трагедии носеле во себе високи уметнички достоинства на кои се учел речиси целиот европски театар. Но, римските сценски традиции, што се одгледувале и кај нас, значително се разликувале од нив. Се претпоставува дека во новоосвоените провинции уште со навлегувањето на првите римски легии биле дојдени и првите римски актери, жонглери. акробати и други забавувачи, чија задача , пред се, била да ги разонодува војниците. Во врска со оваа се споменува и првиот театарски човек кај нас - Нерцениус. Него, Тацит го опишува како многу способен и вешт во работата со актерите, иако тој својата кариера ја завршил како востаник во словенечките предели.

Ние денес се уште не сме во состојба прецизно да го осознаеме карактерот на сценските претстави што биле организирани кај нас во тоа време. Сепак, се знае дека римските гладијаторски игри биле мошне посетувани. Меѓу другото, ги користел и македонскиот крал Персеј (од вториот век пред нашата ера) со цел младината да ја воспита повоинствено, иако тогашните млади луѓе повеќе ги сакале ловечките игри.

Во најтесна врска со развитокот на театарскиот живот, секако се градбите што се користеле за претстави. Интересно е да се предочи дека остатоците и добро зачувани театарски објекти се откриени кај Скопје, Градско, Битола и во Охрид. Тоа се античките театри во Скупи. Стоби, Хераклеа и Лихнидус.

Театарот во Хераклеа Линкестис потекнува од II век на нашата ера. Зачувани се делови од гледалиштето, како и оркестрата во вид на потковица со висок sид и кафез за диви животни. Овој театар имал капацитет од 3.000 места за седење. На неговата сцена се играле трагедии и комедии, мима и пантомима, а секако се одржувале и гладијаторски борби.

Театарот во Стоби е најдобро зачуван, а сличен е на оној во Хераклеа и на малоазиските. Театарот во Стоби има 16-17 редови поделени на 6 сектори со вкупен капацитет од 5.000 седишта. Градењето е изведено во III век на нашата ера.

Конечно, театарот во Скупи може да се согледа само преку остатоците на конструкцијата. Се проценува дека пречникот на гледалиштето изнесувал 98 метри.

ВИЗАНТИЈА - ПАТРОН НА ТЕАТАРСКИТЕ ТРАДИЦИИ

Завршувајќи го ова кратко кажување за античкиот театар кај нас, треба да се споменат уште маските и влезниците за театарските претстави. Познат е фактот дека во сатирските игри маската била задолжителен реквизит.

Оттаму, откривањето на трагичните и комичните маски кај Демир Капија, во Стоби и Скупи, јасно упатува на карактерот на барем еден дел од претставите во овие храмови на божицата Талија во античкото време. Анализите на влезниците, што имале вид на жетони, открива интересни сознанија. Многу од претставите биле гледани бесплатно, но странците, односно дојденците во тие градови, морале да купуваат влезници за да ја гледаат претставата. На крајот, интересно е да се спомене дека богатите можеле да откупуваат свои места за цела сезона или трајно. Трајните сопственици, на камените седишта, ги врежувале своите имиња со цел да го означат своето право.

По пропаѓањето на Западното Римско Царство, Византија останува единствен чувар на античките театарски традиции, поточно на театарските форми карактеристични за доцната антика: драми, мими, жонглерства, ловечки игри и така натаму. Највиталното жариште на целокупната византиска култура беше Цариград. Во него театарскиот живот континуирано се одвиваше и покрај ширењето на христијанството, што прерасна во негов најлут непријател. Оттаму, драмски манифестации се одржаа дури и во најмрачните столетија и постоеја речиси непрекинато.

Со ширењето и јакнењето на христијанството во Источното Царство, постапно, но, систематски јакнеше и отпорот на црквата спрема театарските и циркуските игри. Црквата во своето спротиставување на театарот и циркусот - преку своите свештеници - им забрануваше секаков контакт на своите верници со забавно-уметничките изведувачи и изведби.

Тука треба да се истакне дека покрај театрите и хиподромите во Цариград, а се разбира и пошироко во Источното Царство, постоеја и други изведувачки форми какви што се народните сценски изведби што ги приредуваа различни илузионисти, волшебници, акробати, играчи, пејачи и свирачи. Такви приредби се организираат на панаѓурите и за време на празниците. Впрочем, оваа појава беше карактеристична и заедничка за целиот европски Среден век, па во тие рамки и за луѓето на нашата почва.

Во врска со таквите театарски форми кај старите Словени, а како реакција токму на тој лаички и профан театар, црквата ја создаваше и одгледуваше таканаречената литургиска драма. На монотон начин, литургиската драма го прераскажуваше животот на Исус Христос или конструираше други поучни параболи. Сето ова, се разбира, влијаеше кај Словените да зајакне сознанието за театарската игра.

Најголемите сведоштва за театарскиот живот - сфатен во неговото широко значење - кај страите Словени се старите богослужбени книги, мотивите на фреските и црквите и манастирите и слично. На пример, на една фреска во црквата во Старо Нагоричане, кај Куманово, се гледа група играчи, најверојатно приказ за некаква драмска инсценација. Тие играчи - актери се облечени во "костими" од античкиот грчки театар, па таквите стремежи можат да се оквалификуваат како ренесансни обиди за актуелизирање на античката драма.

Постои и друг вид сведоштва за театарскиот живот во тоа време кај нас. Сега станува збор за црковните канони на Крчмија и Синтагмата - од грчки преведени на старословенски - со кои театарските претстави се осудуваа и забрануваа. Меѓу другите, театарот го забранува и монахот Теодосиј во 1370 година, кој со своето житие како негативен пример го наведува "злоумниот и каменоумниот" господар на крепоста над Вардар, Домбромир Стрез. Овој Добромир, според Теодосиј, направил и свој театар. Теодосиј пишува дека народот, наспроти сончевата жега и наспроти снежните и прашливите ветришта, трпеливо ги следел театарските претстави. Навистина, прекрасен доказ за театарскиот живот, за мецените и односот на црквата спрема нив.

Старите Словени имаат развиено свои специфични театарски форми. Меѓу нив се и бесовските игри за кои податоци остава арапскиот писател Иби Баста. Бесовските игри се одржувале во "игриштa", но иако црквата беше против нив, Јован Златоуст, на пример, пишува дека "никој не го мрази да ги посетува тие игри, никој не се откажува од гледалиштето, никој не вели дека е зафатен". И Киприон пишувал беседи против "гледалиштата". Црквата практично го анатемисува и екскомуницира овој вид театар, па логичен заклучок би бил дека тој театар имал големо влијание кај народот, што беше во интерес на црквата.

Посебен театарски старословенски израз беа русалските игри. Меѓутоа, и содржината на старите народни приказни носат свои драмски пораки. Не ретко во нив се наоѓаат две или поголем број лица, кои водат дијалог што јасно укажува на нивната драмска структура.

Нивниот репертоар се состоеше од народни игри, песни и танци со учество на мајстори на импровизацијата и имитацијата, па тие се претставуваат како стари баби или женикокони, како мрзаливци и слично. Овие драматизирани приказни - игри, за разлика од литургиските, се изведуваа на разбирлив народен јазик, па оттука и нивната голема популарност.

Овој вид драмско изразување се среќава на различни собири и практично постоеше на сета етничка територија на Македонија, некаде слични меѓусебно, некаде помалку или повеќе видоизменети и содржински поинакви, но заедничкото им беше тоа што се приредувале при раѓања и умирања, при склучување бракови, за време на Божиќ, Велигден, Водици, Дуовден и други христијански празници. За такви дејности наоѓаме податоци за Берово и Битола, за Воден и Гевгелија, за Горна Џумаја и Дебар, за Драма и Кичево, за Костур и Куманово, за Скопје и Солун, за Серез и Струга, за Тетово и Штип, за Петрич и Прилеп...

Во рамките на проучувањето на театарскиот живот кај нас во тоа време, неопходно е да се споменат и разните обичаи со карактер на драма и игра од кои некои - изменети - се

фреска во лесновскиот манастир

задржани и денес. Посебно внимание заслужуваат бабрите, василичарите, коледарите, лазарките, ој-додоларите, русалите, џамалите и девојките кои играа "тајане". Во многу од овие играни обичаи, се наоѓаат елементите на драма, игра, приказ, сцена.

Предочените примери недвосмислено упатуваат на тоа дека на нашата почва - уште од времето на доселувањето на Словените - постоеја организирани форми на драмско искажување, со многу форми и содржини како резултат на богатото народно создавање, па оттаму во тамошните театарски игри логично е да ги согледуваме мугрите на нашата драмска уметност, првичните никулци од кои се разви нашиот денешен театар.

КАРАЃОЗ И МЕДАХИ НАЈПОПУЛАРНИ ФОРМИ

Навлегувањето на Турците на Балканскиот Полуостров завршува со поробувањето на Византија и другите средновековни држави во овој регион. Така започна нова епоха што предизвика длабоки промени во економски, политички, културен и друг правец. Накусо, тие наметнаа поинаква култура од дотогашната. Во резултат на тоа покорените народи, а меѓу нив и македонските Словени ја започнаа неколкувековната спонтана културна размена што остави соодветни траги и на двете страни, при што, се разбира, освојувачот го водеше главниот збор.

Од тогашните театарски форми најпознати се караѓоз и медахи. И двата вида се мошне широко распространети и меѓу луѓето популарни театарски форми, па тие се среќаваат на плоштади, во меани, на панаѓури, свадби и други собиралишта.

Доминантни со векови, овие народни форми со време им отстапуваат место на влијанијата што турската империја ја зафаќаат од Европа. Европската културна клима, европскиот театар, веќе кон средината на 19. век се чувствува и во нашите простори, што се уште беа под султанската власт.

Не само во Истанбул, туку влијанијата за создавање на театар од европски тип ги зафатија и внатрешните региони на Империјата, а тука се разбира и поголемите градови во Македонија и на Балканот воопшто. Ова во прв ред се однесува на Солун каде во 1864 година беше изграден нов - европски - тип на театар. Примерот на Солун го следеа и другите градови во Македонија, пред се, Скопје и Битола.

караѓоз и хациват

Во текот на минатиот век во Скопје гостуваат различни патувачки екипи таканаречени "дамен капели" составени од пејачки и танчерки, како и трупите од типот "чадар-театраси", особено во панаѓурските денови.

Меѓутоа, се до почетокот на дваесеттиот век Скопје немаше наменска театарска зграда. Дури со доаѓањето на Махмут Шефкет-паша за скопски валија, градот добива театарска зграда во 1906 година, позната под името Турски театар. Но, градот се уште е без постојан театарски ансамбл. Нормално, дека првата театарска зграда сама по себе бараше претстави, па во Скопје, меѓу другите, гостуваа познати театри од кои треба да се издвои Опера̀та од Милано - која се враќаше од гостувањето во Грција и Српското народно попзориште од Белград,

Напоредно со гостувањето на професионалните театарски трупи, во Скопје настапуваа и разни дилетантски, односно аматерски, ансамбли кои прикажуваа претстави со содржина од народниот живот. Меѓу тие аматерски трупи поистакнати беа ученичките кои, може да се рече, редовно приредувале претстави. Од овие групи посебно активна беше групата "Српско коло" , која, всушност, беше користена за определена пропагандна политика што во тоа време се спроведувала на нашите простори. Меѓу изведуваните претстави треба да се одбележи "Училишниот надзорник", "Јазовец пред суд", "Кнез Иво од Семберија", "Ревизор", "Кир Јања" и други.

Приближно во истиот период и во Битола беше изградена современа театарска зграда. Историските документи откриваат дека темелите на битолскиот театар беа поставени во 1897 година по наредба на битолскиот валија Абдул Керим-паша и тоа во центарот на градот. Нејзината градба траеше до 1905 година, но, претстави се прикажуваа и пред тоа. Тоа значи дека во Битола имаше театарски претстави и надвор од споменатата театарска зграда. Имено, театарските прстави беа организирани во тогашниот Гранд-хотел, на прилепскиот пат, како и на "Тумбе-кафе". По 1908 година, односно по Младотурската револуција, во Битола заживуваат и драмските самодејности на одделни групи граѓани, а пред се, на ученици, студенти, интелектуалци и еснафи.

Од сите овие мошне скромни активности произлегува дека отоманските власти на театарската дејност и посветуваа мошне мало внимание во рамките на нивното минимално интересирање за развојот на образованието, културата и науката воопшто.

Индикативен е податокот, во врска со културната клима кај нас при крајот на владеењето на османлиската империја, за државниот буџет и одделувањата на средства за културата. Имено, за вкупните културно-образовни потреби империјата одвојуваше 0,25 отсто од буџетот, додека - на пример - за воените потреби тој процент изнесува дури 46 отсто. Понатаму: за издржување на султанот и неговото семејство се одделувале 6 отсто средства од буџетот, за верските организации 5 отсто, за администрацијата 23 отсто. Со вакви симболични средства за културата, уметноста и образованието, јасно е дека овие дејности се наоѓаа надвор од било каков посериозен општествен интерес во империјата.

Наспроти сите овие податоци и факти, театарскиот живот кај нас за тоа време, сепак, има свој развој, свој развоен пат и поради тоа бездруго заслужуваа соодветна почит. Желбата за искажување на тој план можеше да се реализира само со големи напори, макотрпно и со многу откажувања на луѓето кои директно ја развиваа таа дејност.

Ваквите состојби во развојот на театарската дејност кај нас практично остануваат неизменети се до 1912 година, по што ќе почнат да се движат по сосема други патишта.

Сепак, и оваа долга развојна етапа што траеше пет векови е

една алка во непрекинатиот синџир на создавањето на драмското творештво и на изразувањето преку театарските сцени, алка што има свое место и свое значење - меѓу многуте други - и во искажувањето на нашата национална самобитност.

ЏИНОТ - ОСНОВОПОЛОЖНИК НА ТЕАТАРОТ ВО МАКЕДОНИЈА

Кон крајот на XIX век, столетие значајно за духовната преродба на македонскиот народ, во Македонија живееше и работеше Јордан Хаџи Константинов - Џинот, основоположник на театарот во Македонија, пионер во организирањето на театарски претстави, прв наш драмски автор и преродбеник, кој покрај се ова го воведе народниот говор во училиштето.

Првите театарски претстави во Скопје беа давани во училиштата, во кои во улога на режисери и актери се јавуваа учителите и повозрасните ученици. Така, започна со работа и училишниот театар на Јордан Хаџи Константинов Џинот. Како добар познавач на античката драма, Џинот на класичните текстови им даваше нови форми и современи содржини, а пишуваше и педагошко-дидактички дијалози за сценско изведување. Неговиот бескомпромисен став против фанариотите и воопшто големогрцизмот се чувствува и во неговите дела. Но, ваквиот негов став ќе го одведе и на робија, бидејќи беше наклеветен од фанариотските кругови, дека пишува антидржавни текстови.

Делото на Џинот вонредно е богато. Според "Цариградскиот весник", Џинот во 1853 година - значи на 33-годишна возраст - веќе имаше напишано 76 трудови во ракопис. Проучувањето на сите негови текстови јасно укажува на фактот дека се работи за обид да бидат напишани драмски текстови, односно дела приспособени за сценско изведување. Во секој случај тој е најтесно поврзан со раѓањето на македонската национална сценска уметност - како режисер, автор на текстови и организатор на театри и претстави.

Откривањето на творештвото на Џинот недвосмислено упатува на театарскиот живот во Велес, родното место на нашиот театарски основоположник, каде во училиштата, според раскажувањата на Тодор Мартуклов, Џинот "театралничел" и низ самата настава. Останува забележано дека на 25 декември 1874 година во Велес беше прикажана премиерата - во аматерска изведба се разбира - на "Пропаднатиот трговец или смртната жртва", а следната година и "Многустрадалната Геновева". Со втората претстава е поврзан и настапот на учителката Т. А. Коларова во улогата на Геновева, која со тоа стана прва Македонка што се појавува на драмска сцена. Потоа во Велес се прикажуваат и многу други претстави, за што постојано мораа да се бараат одобрувања од турските власти.

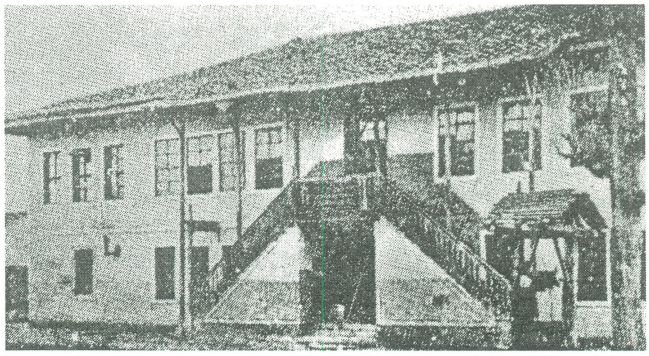
Драмскиот аматеризам се појавува и во другите градови на Македонија.

Меѓу градовите богат со театарска традиција спаѓа и Прилеп, Сочуван е податокот дека Молиеровата пиеса "По неволја доктор" е прикажана на 20 октомври 1887 година како прва претстава на Општинскиот театар чиј иницијатор беше учителот Атанас Бадев, кој истовремено беше режисер, сценограф и суфлер.

Овој прилепски театар, што за своето 25-годишно постоење прикажал бројни претстави и дела, престана со работа во почетокот на Првата балканска војна.

Во Гевгелија иницијатор на драмскиот аматеризам беше Аргир Манасиев, учител по музика. Тој, со подршка на своите колеги, ја подготви пиесата "Македонска крвава свадба" од Војдан Чернодрински, што најверојатно беше прикажана во 1905 година.

И Тетовскиот драмски аматеризам има богато минато. Како и во другите градови, така и таму носители на дејноста беа



училишниот театар на џинот

просветните работници. Иако за појавата и дејноста на драмските аматери засега се знае само според усните кажувања, во самиот почеток на овој век во Тетово беа прикажани пиесите "Марија Жана", и "Ќе извршам самоубиство", за што се сочувани и писмени извори.

Аматерски претстави во почетокот на овој век беа прикажувани и во Кочани. Се знае дека беше поставена претставата "Геновева" а изведбите се одржуваат во црковната зграда "Метово".

Посебна карактеристика на штипскиот театарски живот кон самиот крај на минатиот век - во учебната 1894 - 1895 година - е фактот што организатори и поттикнувачи на театарските претстави беа Гоце Делчев и Дамјан Груев, како и други наши револуционери кои настапуваа во улога на режисери, сценографи и актери. Тие, главно, поставуваа пиеси со револуционерна содржина.

Во рамките на борбата за создавање на народно училиште во Дојран, едно од оружјата против фанариотите беа и театарските претстави. Навистина некои поцврсти податоци за таа активност засега нема, но се знае дека во седумдесетите години на минатиот век "учителите и учителките во Дојран даваа по една до две дилетантски претстави, бидејќи во градот немаше театар. Училиштето за таа цел имаше завеса и кулиси, како и облека и други потреби."

Доколку се потсети на општествено-политичките услови во втората половина на минатиот век - а тоа е времето кога Отоманската Империја наспроти зафатеноста од неизлечивото распаѓање се уште им се спротивставуваше на националноослободителните движења на балканските и други окупирани простори, тогаш оваа активност во Македонија, поточно организирањето на театарскиот живот навистина импресионира со својата раширеност, со обмисленоста, со љубовта што нашите луѓе ја внесуваа за да се почувствуваат националните достоинства.

Од Џинот и неговите "Разговори или прави человек", "Басња" и другите дела , до активноста на драмските аматери низ цела Македонија, меѓупауза нема. Но, наспроти тоа суштествува жестоко влијание на туѓите пропаганди, односно обиди за однародување, денационализаторска стратегија против што мошне успешно оружје беше, а тоа веќе историјата го потврдува, и изразувањето преку драмската сцена на македонските аматери се антички или современи текстови, со револуционерни песни и други соодветни текстови за сценска изведба.

НАРОДНИТЕ РАСКАЖУВАЧИ ПРВИ АКТЕРИ ВО МАНАСТИРИТЕ

Во текот на неколку столетија манастирите играа мошне значајна улога и на културно - просветно поле, а во тие рамки повремено, во нив се развиваше и драмската активност со различни содржини и форми.

За време на празниците и панаѓурите голем број луѓе се собираа во манастирските дворови. Тие таму ги среќаваа лицата кои исполнуваа еден вид забавна програма. Тие прикажувачи пееле и свиреле на народни инструменти, раскажувале случки и говореле текстови.

Токму овие народни раскажувачи се сметаат како први артисти во манастирските дворови. Тие, всушност, се јавувале и како автори на текстовите што ги соопштуваа, но исто така беа и актери кои говореа монолози и дијалози.

Црквата, меѓутоа, не дозволуваше организирање на вистински театарски претстави. Сепак, постои еден исклучок. Тоа е претставата организирана во јануари 1908 година во "Свети Јован Бигорски", за која автентичен документ остави јероѓаконот И. Христов. Од него се дознава дека претставата била организирана во манастирската трпезарија, што собираше околу 300 луѓе. За самата претстава Христов вели:

"Исполнители беа Галичаните, комедијата е нивни фах... рожба на нивниот ум, содржина земена од грубата реалност на животот". Во претставата се зборува за еден галичанец - печалбар во Будимпешта и за неговите преживеалици при враќањето во родниот крај.

Иако вакви извори немаме за драмската аматерска активност околу и во другите манастири, со сигурност можеме да претпоставиме дека слични текстови се пишувани и во другите краишта низ Македонија и дека претстави, каква што е во "Свети Јован Бигорски"се изведувани и во другите манастири.

Ако се разгледува периодот од последните години на XIX век, ќе се открие еден интересен културен настан во Ресен. Тој се случи во 1894 година. Имено, духовниците и учителите од едно училиште во Ресен соработуваа во подготвувањето на една театарска претстава - по повод осветувањето на месната црква. Со претставата се стремеше на присутните на свеченоста да им се прикаже народното секојдневие, односно да се истакнат оние појави што лошо се одразуваат врз населението. Конкретно, претставата осудува еден ресенчанец кој подлегнал на лесниот живот во Цариград, останувајќи долго таму иако во Ресен имал жена и деца.

Овој период - карактеристичен по неколку вида турски театри, по активноста на Јордан Хаџи Константинов - Џинот и по се поприсутното влијание на европскиот театар - има уште една димензија во вкупната театарска активност кај нас. Станува збор за гостувањата на софискиот и белградскиот театар во Македонија кон крајот на минатиот и во почетокот на овој век. Професионалните театри во Софија и Белград организирале турнеја низ Македонија од строго пропагандни причини. Имено, тоа е времето кога на повидок се назираше распаѓањето на Османлиската Империја и кога се вршеа најразлични калкулации за заземање на нашиве краишта и за засилено влијание во нив.

Сепак, гостувањата на театрите од Софија и Белград имаа определена улога во севкупната театрска активност во Македонија.

Софиската драмска група "Солза и смеа", пред турските власти позната како "Бугарска драмска група Радул Канели", по гостувањето во Цариград, организира турнеја и во Македонија 1898 година. Оваа група приреди претстави во Солун, Велес и Скопје, доека не и беше дозволено да гостува во Прилеп и Битола поради "дејствувањето на разбојничките банди" во тој регион. Оваа драмска група ги прикажала претставите "Двете сирачиња" од Енери и Нормон и "Младинската фантазија"од Карл Лафус.

Една деценија подоцна на турнеја низ Македонија пристигна Софискиот народен театар. Тој во 1908 година гостуваше во Солун, Воден, Битола, Прилеп, Велес и Скопје, при што ја прикажуваше комедијата "Мадам Сан Жен" од Викториен Сарду и Ежезите Мара. "Доходно место" од Островски, "Дамата со камелии"од Александар Дима - синот.

Театарот на Љуба Ранчиќ - Чврга, во 1909 година, гостуваше во Скопје и Куманово со "Коштана", "Ѓидо", и "Ивкова слава". Кон крајот на таа година на турнеја пристигна и Српското народно позориште од Белград. За време на ова гостување беа прикажани претставите "Коштана", "Задужбина", Љубовно писмо", "Под старост"и "Смешни прециози" од Бора Станковиќ, Милорад Шапчанин, Коста Трифковиќ и Молиер.

За овој период е неопходно да се каже дека претставите беа организирани не само во српските и бугарските училишта, туку исто така и во грчките и турските. Секоја од туѓите пропаганди правеше напори и преку драмската уметност да ја проширува својата мисија со една иста цел - однародување на населението, ученичкото и возрасното.

Меѓутоа, и овие пропаганди беа меѓу оние фактори што придонесуваа за поттикнување на создавање на сопствено драмско творештво, не само како одговор на ваквото влијание, туку како национална потреба на македонското население, како продолжување на еден развој што опстојувал со векови и како еден од елементите за натамошното подигнување на свеста за национална самобитност.

НОВА ДУХОВНА КУЛТУРА МАКЕДОНСКА!

Раѓањето на македонскиот професионален театар најдиректно е поврзано со името и делото на Војдан Чернодрински, односно со основањето на Младата македонска дружина под негово раководство. Оваа полупрофесионална дружина на 15 февруари 1895 година во софиската "Славјанска беседа"ги прикажа едночинките "Дрварот" и "Во меаната". Со тоа таа за првпат приреди комплетна театарска изведба со ансамбл составен од Македонци кои зборуваа на македонски јазик и кои прикажаа текстови од македонски автор.

На преминот од XIX во XX век, Чернодрински ја обнови драмската активност на "Македонски говор" и откако ја напиша пиесата "Македонска крвава свадба" во споменатата сала ја приреди премиерата на 7 ноември 1900 година. Поради сето ова тој ден не само што заслужува да биде одбележан со златни букви во историјата на македонскиот национален театар, туку во исто време да се вреднува и како еден од најзначајните датуми во афирмацијата на македонскиот јазик, македонската културна и македонската национална самобитност.

По ова следува една импресивна активност на театарот на Чернодрински, што најтесно беше поврзано со нашето револуционерно движење. На релацијата меѓу театарот и ТМОРО постоеше и практична соработка за обезбедување на толку неопходните средства за купување на оружје и муниција во предилинденскиот период.

Откако театарот на Чернодрински имаше неколку успешни турнеи низ Бугарија, во периодот 1900 - 1903 година, односно во градовите во кои живееа поголеми групи на емигранти од Македонија, на 4 декември 1903 година беше организирано гостување во Србија. Тогаш на секој чекор со восхит и пиетет се зборуваше за Македонија и македонскиот народ, па театарот на Чернодрински не беше само претставник на уметничките вредности на македонскиот народ на полето на театарското творештво, туку истовремено бележеше и политички поени во истакнувањето на македонската национална самобитност. Впрочем, на оваа турнеја со театарот се наоѓаше и Крсте Мисирков, што имаше, се разбира, посебно значење.

Оваа турнеја, по Белград, продолжи во Крагуевац, Пожаревац, Ниш, Врање. Театарот насекаде беше топло примен од публиката и со пофалби од критиката. Белградската "Штампа" го подвлекува реалистичкиот пристап во прикажувањето на содржината; новосадска "Застава" ги истакнува емотивните нитки што од сцената минаа врз гледачите, а "Српски книжевни гласник" посебно укажува

дека театарот на Чернодрински се ослободил од стереотипноста и прикажал реална претстава од животот.
А.Гавриловиќ објавил текст под наслов "Пред четвртата книжевност" во списанието "Бранково коло", од 29 април 1904 година. Во оваа визионерска статија, авторот истакнува: "Зимоска, во Белград и уште во некои други градови на Кралството Србија, гостуваше македонската театарска група под водство на Чернодрински. Таа, на македонски јазик, прикажа оригинални македонски драми. Кратко речено, бевме исправени пред обид на нова духовна култура, литература и уметност - македонска. Не треба да се залажуваме, она што го прикажа Чернодрински не беше жаргон... самата појава на неговата македонска продукција, говори дека стоиме пред зачетоците на нова, четврта литература на словенскиот југ. А ние на тоа му рукоплескавме".
За оваа турнеја, меѓутоа големосрпските шовенисти ја прикажуваа во друга светлина. Имено, тие дезинформираа со тврдењето дека зад гостувањето на македонскиот театар се крие бугарска пропаганда. И како директна последица на ова, Чернодрински се судри со тешкотии по враќањето во Бугарија, затоа што сега големобугарските шовенисти го клеветеа не само лично, туку и неговиот театар како носител на српската пропаганда.
Без оглед на сето тоа, театарот на Чернодрински како драмски автор навистина е импозантен. Тој напиша седум поголеми драмски творби: "Бурите на Вардар", "Духот на слободата", "Македонска крвава свадба", "Од главата си патиме", "Робот и агата", "Слав Драгота" и "Цар Пир", потоа шест едночинки: "Дрвари", "Лесничари", "Мајстори", "Меаната", "На нова година" и "Свадба", како и мелодрамата "Средба" и операта "Цвета".

"македонска крвава свадба"

Во определбите на Чернодрински во врска со најсуштинските прашања нема колебања. Тој има кристално чисти ставови по националното прашање, револуционерната борба и социјалната насоченост.
Од година во година Чернодрински ја унапредуваше дејноста на својот театар трудејќи се да го збогатува со актуелни содржини. Тој театарот го сметаше и како лично учество во револуционерното движење на својот народ, зошто длабоко веруваше оти одделни драмски текстови го разгоруваа патриотизмот, ја возвишуваа љубовта кон татковината.
Во 1909 година Чернодрински пристигна во Солун и веднаш почна да работи на изнаоѓање на артисти што ги регрутираше од редовите на просветните работници. Тука беше прикажана премиерата на "Жетва", всушност, адаптиранпрвиот чин на "Македонската крвава свадба". Потоа, Чернодрински гостуваше во Битола, во конституционалниот клуб на 28 септември 1909 година и Скопје каде што вкупно прикажа пет или шест претстави меѓу кои некои и од странски автори, "Семејството на престапникот". Во текот на оваа вкупна активност, Чернодрински имаше проблеми со турските власти кои во неговите дела гледаа антидржавна дејност, па во една прилика беше дури и затворен.
Во еден период на почетокот на овој век постоеше уште една македонска театарска дружина. Тоа е театарот "Слобода" на Јосиф Димов Хаџиев, група создадена со отцепување од театарот Чернодрински. Театарот "Слобода" настапуваше во Бугарија и имаше позитивно дејство меѓу македонската емиграција таму, а на турнеја низ Србија беше во исто време кога гостуваше и театарот на Чернодрински.

ПОТТИКНУВАЊЕ НА БОРБЕНИОТ ДУХ НА МАКЕДОНЕЦОТ

Според спомените на неколкумина илинденци, произлегува дека ТМОРО во својата дејност на револуционизирање на широките народни маси, а во соработка со училиштата, поттикнуваше и драмската аматерска дејност. Како резултат на тоа Скопскиот комитет на Организацијата, како и раководството на Битолскиот револуционерен округ организираа претстави во училиштата. Слични зафати беа и во Штип, каде лично во организирањето и подготвувањето на претставите учествуваа Гоце Делчев и Даме Груев.
Даме Груев е учител во родното Смилево и во 1891 година основал аматерска драмска група составена од учители и младинци. Тој направил драматизација на една народна приказна за Итер Пејо. Негова е и сценографијата, а била прикажана 1892 година.
На неговата територија, а особено во Битола и некои соседни села во рамките на општата културнопросветна дејност, биле вклучувани и некои театарски настапи. Така, во битолската женска класична гимназија група професори под раководство на учителот Васил Пасков, член на Окружниот комитет на ВМРО и Михаил Герџиков (тогаш го носел туѓото име Тодор Луканов) во зимата 1899/1900 година се зафатила со сериозни подготовки на претставата "Егмонт" од Гете. Изборот на оваа драмска творба не е случаен. Во неа се расправа за херојската борба на Холанѓаните против суровото ропство што им го наметнал шпанскиот суверен Филип II.
Пораката од прикажувањето на оваа драма, без опасност нејзините креатори да бидат обвинети за противдржавна пропаганда, е недвосмислена ако во лицето на Холанѓаните се препознаат Македонците, а во лицето на Шпанците - Османлиите. Примерот покажува дека луѓето настојувале да се снаоѓаат на семожни начини во борбата за поуспешно подигање на револуционерниот дух. Јасно е дека, додека претставниците на официјалната власт при следењето на оваа претстава се одушевувале од Егмонт, кој стои на чело на поробениот народ во борбата против туѓинците, македонските гледачи, обичниот човек "без каква било претходна агитација... ќе ја разбереше алегоријата и ќе проникнеше во изградената апотеоза на слободата". Во ликот на Егмонт тие имале можност да го препознаат својот безимен Егмонт или Гарибалди; да го насетат идниот пат што води кон дефинитивно уривање на озлогласеното Османлиско Царство, кое во светот во тоа време е познато под името "болниот од Босфорот".
Во текот на определувањето на репертоарот, поточно при изборот на делото, што битолските професори решиле да го изведат, била започната интересна и конструктивна дискусија. Во неа биле искристализирани ставовите дека дела, од кои македонскиот гледач не може да извлече некоја револуционерна порака, подобро е да не се прикажуваат воопшто. Според нивното гледање, прикажување драми со содржина што не соодветствувале на даденият историски миг, кога сите сили биле насочени кон револуционизирање на масите, е залуден труд без оглед на уметничката вредност на текстот. Кога народот е слободен, кога ги ужива сите неопходни

благодети на слободата, тогаш можат да се прикажуваат и дела какви што се "Благородник", "Дебелото кокалче" или "Женидба".

Подготовките за прикажување на "Егмонт" се вршени мошне темелно и со голем ентузијазам. Сите професори и професорки што биле ангажирани во оживотворувањето на овој проект, редовно присуствувале на пробите. Некои од нив учествувале во изработката на кулисите, други во подготвувањето на сценатa, трети во шиењето на историските костими итн. Главната улога ја толкувал прилепчанецот Тале Христов, дваесетгодишен ученик, убав, стасит, црноок, со правилни црти на лицето и високо чело.

Подоцна тој е претставител на градот Прилеп на конгресот во Смилево (мај 1903). Нешто подоцна е во четата на ПЕТАР АЦЕВ и по борбата со турската војска се враќа да ги доведе распрснатите четници и загинува заедно со 13 четници.

Премиерата била прифатена со воодушевување. Луѓето со денови раскажувале за претставата и со задоволство се потсетувале на бескомпромисниот Егмонт, кој со толку голем успех ја водел ослободителната војна против туѓинците.

Во ваквата дејност ДАМЈАН ГРУЕВ има и претходно искуство, корисно применето во штипската средина. Така, Даме Груев како што за тоа на повеќе места пишува и д-р ДУШАН КОНСТАНТИНОВ, ја основал една од првите селски драмски секции во основното училиште во Смилево, во учебната 1891/92 година. Според овој автор, Груев со афирмирањето на театарската дејност со определени цели (културно-уметнички и револуционерни) има вонредна заслуга. Со својот луциден дух, тој настојувал да биде искористено се она што можло да помогне во ширењето на револуционерната идеологија.

Постојат фрагментарни податоци што зборуваат дека театарската дејност била застапена и во редовите на револуционерните чети на ВМРО. Тука станува збор за еден вид "воен" аматерски театар, со исти цели и задачи како и другата театарска дејност во Македонија во тоа време. Така, во автобиографскиот труд Христо Силјанов ("Исповедта на еден четник") се зборува дека била организирана една театарска претстава пред борците на четата и неколкумина овчари на Сетинската Планина, на 3 февруари 1903 година. Претставата била организирана во една овчарска колиба, а исполнители биле борците Абдураман, Кице и Дине Кљусов. Тие пред "публиката" повеле разговор со многу турцизми. Тоа требало да претставува некој вид неврзана дискусија меѓу еден Цариградски Курд и Анадолец. Во тоа надмудрување Курдот со голем успех ја исмеал шовинистичката заслепеност на Анадолецот, кој бил против секоја национална, верска и друга толеранција. Присутните на оваа приредба, според зборовите на Силјанов, "од срце се смееја, а посебно дедото Јандре, чија расположба беше поттикната и од ракијата". По изведувањето на оваа театарска точка, настапила подолга пауза, а по неа било преминато на изведување на музичкиот дел од приредбата. Тогаш, под водство на Абдураман, присутните започнале да ја пеат песната:

"Од сон сладок кој ме буди?
Слатка мајко, послушај;
каков е тој глас љубезен,
што ме буди среде ноќ?
Ангелот ме вика горе,
збогум мајко прошатвај!"

Натаму, во текот на оваа приредба биле испеани уште неколку борбени песни, така што, како што истакнува Силјанов, во тој миг секој од присутните "би се сретнал со радост со една неочекувана турска потера и би загинал за слободата како вистински херој. Со презир би ја сретнал, би ја победил смртта - како што ни велеше Гоце", го заклучува Силјанов сликањето на расположбата на овчарската колиба некаде на Сетинска Планина.

По разгледувањето на театарската дејност во периодот што го опфаќа времето меѓу последната деценија на минатиот век и првите десет години од нашиот век, треба да се истакне дека таа активност е релативно добро развиена и дека се карактеризира со следниве специфичности: таа се одвива во две средини - во Македонија, каде што најмногу доаѓа до израз во училишните средини и меѓу македонската емиграција во Бугарија, каде што полупрофесионалната етапа се оформува како професионален национален театар; целокупната театарска дејност во овој период, во својата суштина, е подредена на целите и задачите на револуционерната организација, а во прв ред во правец на зголемувањето на борбениот дух на македонскиот народ; јасна идејна определеност на театарската дејност, меѓутоа постојано е насочувана и во правец на нејзиното уметничко издигање; и појавата на македонската театарска дејност ја стимулира и појавата на пишување на првите национални драми, во која насока најголем дострел достигнува Војдан Чернодрински, кој поради тоа оправдано се смета за основоположник на македонската театарска дејност.

АКТЕРИТЕ ДОБИВААТ ТЕАТАРСКА ЗГРАДА

По првата и Втората балканска војна 1912 и 1913 година Македонија беше распарчена и поделена меѓу сојузниците. Така, повеќевековното султанско ропство беше заменето со ново. Непосредно со тоа беше воведен процесот на денационализаторската политика врз македонскиот народ во сите три делови што потпаднаа под власта на соседните балкански држави.

Во тоа време, поточно во текот на 1913 година, целокупната театарска активност во Скопје се исцрпуваше со работата на една патувачка група на артисти во бираријата "Кај престолонаследникот" (поранешно "Ада кафе"), што беше сместено веднаш до Камениот мост на малото островче на Вардар.

Една ваква недоволно организирана група, сосем разбирливо, не можеше да ја врши со успех задачата на национален пропагатор. Поради тоа во почетокот на есента 1913 година забрзано беше пристапено кон подготовките за основање вистински професионален театар, со постојан ансамбл, сопствена зграда итн. Благодарејќи на тоа на 1 октомври 1913 година беше основано Српското народно позориште во Скопје.

Во суштина, овој Српски театар повеќе беше познат како Театар на Бранислав Нушиќ, кој вложи се од себе за да ги разреши основните тешкотии и да ја оствари на дело доверената мисија. Нушиќ беше неуморен во својата културна дејност. Таква издржливост пројави и при подготвувањето на првата премиера, што беше одржана на 9 јануари 1914 година. На тој датум почна да работи Нушиќевиот театар, со прикажувањето на сцената на "Душановото крунисување" - што беше фрагмент од драмата "Цар Душан" на Милош Цветиќ.

Втората изведена претстава беше "Коштана"од Бора Станковиќ. Артистите на овој театар, познат Државен театар, беа од патувачката група на Михајло Димитриевиќ. Но, по два месеца, виорен пожар целосно ја уништи театарската зграда.

По Првата светска војна, првин беше прикажана драмата творба на Р. Одавиќ "Ej Словени", во големата сала на познатиот ресторан "Зрински", што се наоѓаше во непосредна близина на Камениот мост, на левиот брег на Вардар. Наскоро беше обновена и работата на Народниот театар, под управа на Бранислав Нушиќ.

Во 1921 година почна изградбата на нова театарска зграда што беше завршена дури во 1927 година. За тоа време Театарот ги даваше своите претстави во другите скопски згради: во "Арена", "Палас", и во "Кранговата палата".

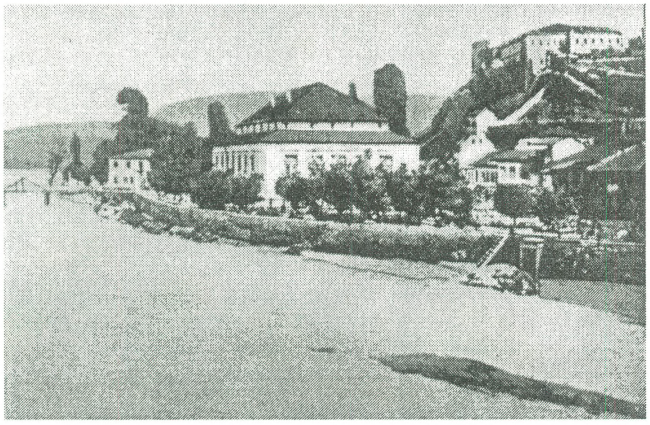
Новата театарска зграда свечено беше отворена во 1927 година на денот кога влегоа српските единици во Скопје. Службеното име на оваа културна установа беше: Народен театар "Крал Александар I"- Скопје. Таа зграда, што настрада во катастрофалниот земјотрес во 1963 година, создаде одлични услови за плодна творечка дејност на тогашниот артистички ансамбл.

Занимливо е дека во тие години, по Првата светска војна, во Скопје работеше и "Руското драмско друштво", организирано од руските емигранти, кои подготвуваат исклучително руски класични драми.

Управници на Скопскиот театар, меѓу двете светски војни, според хронолошки ред беа: Бранислав Нушиќ, Радивое Караџиќ, Андрија Миличевиќ, Брана Цветковиќ, Радивое Караџиќ, Д-р Брана Војиновиќ и Велимир Живоиновиќ - Масука.

Првата драма на македонски народен говор "Ленче Кумановче" од Васил Иљоски, беше прикажана на сцената на Скопскиот театар во сезоната 1927/28.

Втората од Иљоски "Нагазил човекот" ("Чорбаџи Теодос") беше дадена на 27 април 1937 година. Во Скопје беше одржана и праизведбата на "Печалбари" од Антон Панов. Во сезоните 1938/40 беа прикажани и премиерите на "Парите се отепувачка", "Антица" и "Милион маченици". од дотогаш



зградата во која се отвори театарот во скопје

непознатиот чевлар Ристо Крле, од Струга.

Не треба да бидат заборавени и некои други видови театарски живот во Скопје и внатрешноста, Тука, на прво место, спаѓаат разни театарско-дилетантски (аматерски) друштва и групи, што обично беа отсеци на ученичките литературни дружини, соколските чети и месните организации на народната одбрана итн. Некои дилетантски друштва беа самостојни (во Битола, Гевгелија, Штип).

Откако полицијата ја забрани работата на Работничкото друштво "Абрашевиќ" во Скопје, во кое глумеа, со голема љубов, и прочуените доајени на македонската драмска уметност - Димитрија Трајковски и Петре Прличко - Димче и Петре, двајцата пријатели создадоа сопствен патувачки театар. Така беше основана "Сината птица" ("Плава птица"). По малку време театарот доби ново име: "Државен повластен вардарски театар 'Боем'". Управник на "Боем"стана Петре Прличко (Перица П. Алексиќ - Велешанец).

Димитар Трајковски - Димче со театарската активност почна да се занимава уште пред Првата светска војна. Тогаш ја организира првата драмска секција со железничката младина. Како раководител на драмската група во "Абрашевиќ", тој стави на репертоар неколку напредни пиеси какви што се "Рудари", "Два света", "На синџирот", "Во името на законот", "Казнети" и други.

По создавањето на Југославија, беше обновен и Битолскиот градски театар, кој даваше редовни претстави речиси се до 1926 година кога беше ставен под управа на Скопскиот театар. Битолскиот театар конечно престана да дејствува 1930 година.

За време на Првата светска војна, во Скопје се наоѓаа единици на австриската, бугарската и германската армија.

Во тоа време во Скопје престојуваше Софискиот народен театар, кој даде повеќе претстави за војниците и жителите на градот. Театарот го раководеше Сава Огњанов. Беше прикажана пиесата "Иванку, убиецот на Асен" од Васил Друмев и други, главно класични пиеси.

На 3 октомври 1941 година денот кога стапи на престолот бугарскиот суверен Борис III, Бугарскиот скопски театар ја почна својата прва сезона во Македонија. Премиерната драма "Борислав" од Иван Вазов беше дадена со помпезни подготовки, манифестации и со присуство на елитата на фашистичката окупаторска власт.

Втората премиера "Милена - скопско девојче" од Стефан Савов, беше дадена на 14 октомври 1941 година.

Овој репертоар го поставуваат главно многу надарени драмски артисти уметници.

Врз основа на постојните податоци во Бугарскиот театар во Скопје, во текот на трите сезони, беа ангажирани вкупно над 70 артисти. Мнозинството од ним им припаѓаа на софиските театри, а имаше и такви што беа преместени во Скопје од други градови.

ПАТУВАЧКИ ТЕАТРИ

На територијата на нашата Република најчесто биле присутни патувачките театри на Михајло Лазиќ, потоа Тимочко-косовскиот на Никола Јоксимовиќ (1925-1941), па Театарот на здружените актери, патувачкио театар на Роберт Мотек Матиевиќ, Патувачкиот театар на Милан Јовановиќ - Њоња, трупата на Миќо Стојановиќ, Миња Милошевиќ, Милош Рајчевиќ и Петар Христилиќ и најпосле Државниот бенифициран вардарски театар "Боем", чиј управител бил Петре Прличко – Велешанец, како и трупата на нашиот најстар актер Димче Трајковски.

Димче Трајковски прв пат се сретнал со театарот во 1914 година. Тоа била средбата со една српска трупа, наречена "Орфеум Бакиќ", која прикажувала претстави во кафеаната "Париз". Бакиќ, управителот на трупата, му дал мали улоги. На сопственикот на кафеаната Топалов му се бендисала неговата игра. Затоа тој го поттикнувал уште повеќе да го засака театарот. Инаку, Димче Трајковски ја организирал првата драмска секција со железничарите каде што работел како раководител на драмската трупа "Абрашевиќ". Во тоа време на репертоарот тој ги поставил "Рудари", "Два света", "На синџирот", "Во името на законот", "Казнет" и други.

Штом го напуштил "Абрашевиќ", тој организирал своја трупа и станал речиси преку ноќ најпопуларна личнот во Буњаковец. Во неговата трупа била ангажирана сестра му и актерот Гара Милошевиќ, кој ги пишувал скечевите. За овие претстави двајца Руси го правеле декорот.

И така започнува неговата одисеја. Заминал во Битола. Таму заработил доста пари. Потоа се вратил во Скопје и Димчевиот театар долго време работел во кафеаната "Пролет", т.е. во нејзината бавча. Таму ја прикажувал својата програма иако на катот се наоѓал куплерајот. Така, кафеаната "Пролет" станала едно од најпопуларните места во Скопје, благодарејќи на програмата што ја подготвувал Димче. Во исто време, во друштвото "Абрашевиќ", тој и натаму подготвувал пиеси со социјална тематика, како што се "Два света" и други. Но, трупата на Димче прикажувала претстави и во кафеаната на Кондевиќ. За неговата популарност зборува еден настан кога за време на претставата заврнал силен дожд. Народот седел и не сакал да си оди. Сите искиснале, но претставата не се прекинала. За поуспешно решавање на

репертоарот, тој во својата трупа имал ангажирано актери и од Белград, како и од скопскиот театар. Меѓу другите, кај него настапувале Никачевиќ, Влаиќ и други. На тој начин создал голема актерска група.

За вонредната популарност на Димче меѓу многубројната публика зборуваат низа анегдоти. Во една од нив се раскажува за случајот кога Димче се разболел. Неговата трупа продолжила со прикажување на претстави. Меѓутоа, кокга една вечер, неколку жени ја гледале програмата, без да знаат дека Димче е во болница, со нетрпение чекале да се појави Димче. Гледајќи – заспале. Сите си отишле дома. Келнерите ги собрале чаршафите и ги разбудиле жените. "Ајде", им рекле, "фајронт е претставата заврши". Тие вчудовидени реагирале: "Па како готово, кога Димчета не го видовме".

Не само поради социјалните пиеси и рецитациите, каква што беше "Лудиот" од Петефи, туку пред се поради употребата на македонскиот јазик, Димчевата програма беше разбирлива за народот.

Димче го создал својот театар "Скопски мал театар" во 1933 година. Во него, меѓу другите, играле и Тодор Николовски, Петре Прличко и Трајкко Чоревски. освен делото на Нушиќ, во репертоарот на овој театар се вклучени и "Печалбари". Со оваа претстава тој крстосувал низ цела Македонија. Често театарот на Димчета ја одземал публиката и од тогашниот Народен театар.

Во репертоарот на Димче често се вградувани и низа подбивни точки. Особено радосно се прифаќани неговите "рапорти". Во еден од нив, на пример, се вели:

"По сите темници кал до коленици, бре!
Загазиле момчиња, бркаат девојчиња!
Ду, затоа ние не се жениме.
Ако се жениме, живот ќе промениме, бре!
Жени ќе раниме по сокаци, ќе се бркаме, ќе се срамиме, ду!
Затоа ние не се жениме!"

Димче имал и специјална "популарна" програма, наменета за гостувања по селата. Се трудел да биде разбран. Оттаму, често импровизирал шеговити сцени. Една од нив гласела: "Во едно село била една жена по име Рајна. Таа како месечината беше сјајна. Го пратила мажот на орање, в поле, а таа си зела едно столе. И така во кујната започнала во тавче да пржи месо, јајца, колбаси, тиганици, снагата да си ја држи. Кога се вратил мажот од орање, од полето, палтото го свлече и на Рајна тој и рече:

"- Дај жено да јадам!

- Ау, што да ти дадам мажу? Нема ништо, леб со солца само.

- Дај што дал господ.

Таа му принесува и тој почнува да јаде. Самата, бидејќи се најала, стои и го гледа. Тој ја кани:

- Жено, ајде и ти јади.

- О, не можам, мажу, нешто ми се згади.

- У, жено, глава да си лупам, кажи што да ти купам?

- Иди, мажу, каде било, купи мевце, некое кило, Ќе го зготвам, ќе се свари, оди ако имаш пари. Оди кај Веле, купи некое теле.

- Бидејќи нешто ми се згади, оди во кујна донеси ми некоја дуња.

Мажот оди во кујната и го виде тавчето. Таа заборавила да го скрие. Тој се враќа со се тавчето и ја удира Рајна по главата.

- Десет мавам, една бројам, така тебе ќе те згојам.

- Аман, мажу, јас и леб и сол ќе јадам и да нема што да сркам, само ќотек да не кркам!"

Ваквите едноставни настапи биле мошне популарни и уште повеќе ја привлекувале публиката. Во нив Димче, со помош на сценскиот јазик, го интерпретирал некогашниот и современиот народен хумор, како дел од богатото усно народно творештво. А на тој начин и ја заокружувал својата разновидна репертоарска определба, проткаена со хумани пораки.

Мал по става, Димче Трајковски беше и остана секогаш голем по дух па според тоа, независно од се што доживеа низ животот, тој останува светол лик во нашиот Театар, заземајќи видно место во раѓањето на македонскиот театар во одгледувањето на генерации нови актери, во ширењето и пропагирање на театарската уметност и популаризирање на театарот.

Од патувачките театри посебно внимание заслужува и тнр. Државен бенефициран вардарски театар "Боем", чиј управител беше Перица П. Алексиќ – Велешанецот, односно популарниот Петре Прличко. А за животното определување на овој наш истакнат актер и режисер, беше пресудно подолгото гостување во Велес на Патувачкиот театар на Михајло Лазиќ во 1923 година. Тој стапил во неговата труга и истата година ја добил и првата улога во "Битката на Косово" – улогата на детето. По расформирањето на трупата, тој се приклучил кон групата на Никоа Јоксимовиќ. Оттогаш започнува неговото префрлање од еден во друг патувачки театар "Би – Ба – Ба", заедно со Олга Јанчевецка, Олга Петровиќ, Орлов, Тамаров и други.

Подолго време работел и во трупата на Димче Трајковски. Во неа настапувал во градините на "Пролеќе", "Дунѓерски" итн. Потоа следува неговото учество во патувачкиот театар на Милан Јовановиќ – Њоња, Миќа Стојановиќ, Миња Милошевиќ, Милош Рајчевиќ и Петар Христилиќ. А каков бил животот во тие театри, пишува Јован Костовски во својата книга "Дела и изведби".

Петре Прличко станува се популарен во средината на народот, познат по својата игра, рапорти и тоа го тера на размислување да создаде своја трупа. Така, во 1931 година, тој добива дозвола од Министерството за просвета во Белград да основа свој театар под името "Боем". Во трупата тој ги ангажирал артистите: Стојан Живковиќ, Нада Првуловиќ, Предраг Дишленковиќ, Ѓуро Драгиќ, Миле Стојановиќ, Павле Вугринац, Жарко Митровиќ, Станко Буханац, Трајко Чоревски, Благој Црвенков, Бранко Ковачевиќ, Анита Милошевиќ, ЈОжица Мали, Тасе Тасев, Павле Ацикимов, Димитар Зајковски".

Освен актерите од постојаниот ансамбл, во кој дебитираат Чоревски, Митровиќ и Црвенков, повремено настапуваат и истакнатите актери Добрица Милутиновиќ во "Зулумќари", Нада Урбанова во улогата на Коштана, Митуш Ваниќ, Жарко Котрашан, Раденко Алмажановиќ, Раша Плаовиќ и други.

На репертоарот на овој театар се наоѓаат делата "Звонарот на Богородичната црква", "Воскресение", "На запад ништо ново", како и делата од југословенски автори "Д-р", "Белград некогаш и сега", "Ивкова слава", "Зона Замфирова", "Коштана", "На грбот од ежот", "Еврејка", "Хасаганица", "Вода од планина", "Разделба на мостот", "Моминска клетва", "Хајдук Станко", "Ѓидо", и други. Од македонските автори се прикажани "Крвава македонска свадба", "Печалбари" и "Антица". По прикажувањето на "Крвава македонска свадба" во Тетово му е одземена дозволата за водење на театарот "Боем". Но подоцна, по интервенција на писателот Вељко Петровиќ, тој повторно ја добива, но го загубил правото на бенефициран театар.

Егзистенцијата на трупата многу зависела од публиката, што копнеела по невообичаености. "Затоа покрај бомбестите наслови и посебно поднаслови на пиесите, што се играа, се измислуваа и разни јубилеи. Таков еден јубилеј беше 15-годишнината од уметничката дејност на управителот на театарот "Боем" – П. Прличко, кој се повторуваше којзнае колку пати од еден во друг град. Имаше нешто многу гротескно во одбележувањето на оваа и слични прослави: насекаде се читаше еден ист говор, насекаде се врачуваше еден ист часовник, божем нов и златен, а всушност стар и дотраен... А публиката од градовите живееше во илузија дека единствено

таа ја има можноста да присуствува на јубилејот, на тој свечен и несекојдневен чин".
Државниот бенефициран театар "Боем", под управа на Прличко, гостувал во Тетово и во салонот на хотелот "Јадран" прикажал неколку претстави за Божиќните празници во 1937 година. На 5 јануари тие ја прикажале "Белград некогаш и сега", на Божиќ – 7 јануари, "Стариот циганин" од Сиглигети, а на 8 јануари "Карловата тетка". Наредниот ден ја прикажале "Една ноќ во харемот" од Буниќ, на 10 јануари 1937 година "Ѓидо" од Ј. Веселиновиќ.
По празникот биле прикажани пиеси со поголеми литературни вредности и со социјална тематика, како што се "Ослободувањето на Коста Шљука", "Ујеж", "Жена сотона" од Ернест Толер. Претставите биле одлично посетени. Петре Прличко во сите пиеси ги играл главните улоги со "изразен актерски талент". Артистката Дана Алексиќ му била достојна партнерка.
Во играта биле запазени уште Биханец, Петровиќ, кој имал афинитет кон сериозни драмски улоги, и Дишленковиќ. Рушка Будимировиќ оставила добри артистички импресии. На барање на публиката трупата останала уште една седмица во Тетово.
Театарот "Боем" под управа на "популарниот комичар, нашиот симпатичен велешанец г. Перица Алексиќ пак е на гостување по Македонија, поточно во Тетово, овој пат во декември 1938 година. Таа веќе гостува по трет пат. Таа и порано на два пати гостуваше во Тетово и со својата работа стекна реноме на сериозен и солиден театар и со тоа си обезбеди гостопримство во нашиот град и за натамошни гостувања".
Групата броела 15 членови. Во неа, освен Предраг Дишленковиќ, биле и "Милан Петровиќ и госпоѓите Дишленковиќ, Петровиќ и Алексиќ". Ангажирани се и нови сили: Милан Стојановиќ, Благоја Црвенковиќ, Мартин, Јаков, Ковачевиќ и други. Репертоарот го сочинуваат: "Вода од планина", "Бела болест", "Набеден калуѓер, "Матура", "Црковен глушец", "Воскресение" од Толстој и други,
Во разговорот со Петре Прличко, воден во врска со неговата дејност во "Боем", на 31 август 1985 година, меѓу другото, тој изјави дека неговото вистинско презиме било Алексов, односно Алексиќ, а дека презимето прличко е уметничко, поточно позајмено од името на татко му. Според него, трупата "Боем", покрај него, имала уште 14 души. Од нив Македонци, биле: Трајкок Чоревски, Предраг Дишленковиќ, Тасе тасев (од Битола), Блашка Дишленковиќ (од Кочани), Славка Петрова (од Кочани), Димче Трајковски, Лена Трајковска, Благој Црвенков, Павле Хацикимов, Димитар Арсовски и Методи Зенделски (без да добива паричен надомест). Во трупата имало и Срби, Словенци, Црногорци, Хрвати, Босанци и други.
Во тоа време, истакнува Прличко, актерот одел по неколку дни гладен, но гордоста не му дозволувала да се понизи. Ќе влезел во кафеана со чепкалка в уста, како божем тогаш да станал од богата трпеза. Актерот, во тоа време, кога царуваше лозунгот "Прост народ – силна држава", го играше Вилбурн банкарот во "Париската сиромаштија" од В. Иго, се расфрлаше со пари, делеше милостина, а по претставата бараше од кафеџијата да му даде вечера на вересија. Љубовта кон сцената, магијата на божицата Талија ги гонеше да бидат истрајни и со крупни чекори да одат напред, да ги пребродуваат сите тешкотии, борејќи се за насушен леб. Уште најлоша беше состојбата на актерот – Македонец кој беше угнетуван, постојано на око на тогашната полиција, прогонуван и прислушкуван.
Кога патувачката дружина пристигнала во Гостивал во 1937 година, како што налагал обичајот, Прличко отишол кај околискиот началник за да добие дозвола. Тој го одбил со образложение дека во градот ќе гостува Народниот театар чие доаѓање го очекувал. Но, Прличко бил упорен и началникот попуштил. Прличко му објаснил дека трупата не е во состојба да го напушти градот, затоа што се без пари. Дури потоа бил објавен плакатот со соопштение дека во Соколаната ќе биде прикажана "Македонска крвава свадба". Во исто време, Народниот театар ја закажал претставата "Сакам да бидам претседател". Вечерта, салонот во Соколаната бил преполнет. Дошле и актерите од Народниот театар, чија претстава оправдано била откажана поради мал број продадени влезници. Утредента, трупата заминала за Дебар, па како таму им откажале, продолжиле во Охрид каде, во кафеаната на Радиќ "Српски краљ", прикажувале претстави.
Прличковиот театар најдолго време се задржал во Штип и Струмица. Во овие градови се случувало да останат и по три месеци. Претставите "Селски бекрија", "Каплар Милое" и "Црвенокоса", придружувани од воен оркестар, биле прикажувани во киното "Балкан". Кога на репертоарот биле македонски претстави било подвиг да се добие место. Секој си носел столче од дома.
Пред секоја претстава Прличко излегувал со "Рапорт на месните прилики". Еве, примери:

"На све стране људи пиште,
Свуд се нови презиште.
Од тих силних нових дача,
Остаћемо сви без... пертла.
Трговци се буне: криза,
Требала би њима виза,
Ако игде има дрпа,
Код њих скупа свака крпа".

Или:

"Ови горе баш не стоје,
Стално море, нешто кроје,
Али кроје увек тако
Или кратко или дугачко.
С рапортом ћу прекинути,
Јер већ чујем Петре ћути.
Вечерас сте овог сити,
Сутра ћу вам наставити".

Во почетокот, театарската дружина пари за опстанок собирала на невообичаен начин. Имено, една актерка со капа в рака собирала бакшиш од присутната публика. Дури, подоцна, откако станале бенефициран театар, започнале да продаваат билети.

АФИРМАЦИЈАТА НА ЈАЗИКОТ КАПИТАЛНО ЗНАЧЕЊЕ

До 1944 година македонскиот народ, неговиот јазик и култура беа грубо оспорувани. Во рамките на ваквата политика, проткаена со шовенистички и асимилаторски цели, основните вредности на македонскиот народ беа присвојувани и прикажувани во искривена светлина. Оттаму, македонското народно творештво на соседните народи, а македонските автори како лица од инородна национална припадност.
Независно од сето ова, вклучувањето на македонските текстови во репертоарот пред ослободувањето, значи ненадоместива придобивка во настојувањата уште повеќе да се афирмира нашиот јазик во услови на целосна национална обесправеност. Тоа епридобивка од капитално значење што ја одигра својата далекусежна и благородна улога. Впрочем, со појавата на овие текстови театарот за првпат почна да се полни со месно население. Така, во сезоната 1935/36 година беше прикажана премиерата на "Печалбари" (3 март 1935) од Антон Панов, која потоа беше изведувана уште 9 пати пред 6.715 гледачи. Тоа значи дека оваа претстава имаше рекорден

просек на гледачи во сезоната, те. по 671 лице на претстава. Со оваа претстава Театарот организира турнеја низ Македонија. Во текот на турнејата "Печалбари" беа прикажани уште 27 пати, пред 4.590 гледачи. Со оглед на тоа што оваа претстава беше прикажувана и во наредните сезони, поточно во сезоните 1936/37 и 1939/40, вкупниот број на прикажанитse претстави изнесува 71, што ги гледаа вкупно 28.442 гледачи.

Сличен успех доживеја и другите текстови напишани од македонски автори. Особено добар успех забележа "Ленче Кумановче" ("Бегалка") од Васил Иљоски. Нејзината премиера беше на 15 декември 1936 година (која имаше праизведба уште во 1928 година). Во оваа и наредната сезона претставата беше прикажана 12 пати, а неа ја гледаа 6.136 гледачи.

И вториот драмски текст од истиот автор, т.е. "Чорбаци Теодос" имаше премиерна изведба на 27 април 1937 година. Во текот на сезоните 1936/37 и 1937/38 оваа претстава беше прикажана 8 пати пред 1.469 гледачи.

Пиесата "Парите се отепувачка"на Ристо крле беше прикажана на 27 декември 1938 година, а потоа е играна и во наредната сезона. Оваа претстава беше прикажана вкупно 37 пати пред 8.828 гледачи. И другата пиеса од овој авотр - "Антица" имаше сличен успех. Нејзината премиера беше изведена на 2 јануари 1940 година, а потоа прикажувана уште 11 пати во истата сезона, пред 5.097 гледачи. "Милион маченици"премиерно е прикажана на 15 октомври 1940 година.

Ваквиот успех на претставите сам по себе обврзува подетално да се запознаеме и со другите аспекти во форми какви што беа регистрирани во мигот на нивното прикажување. А тоа најдобро се постигнува со презентирањето на следните текстови:

"Ленче Кумановче" кое се појави после скоро десетгодишен прекин, во значително изменета форма, има и хумор и практична животна филозофија, шега и вистина. Специјално за нашата средина има предности со својата особена колоритност и расположение во кое до некаде се огледува менталитетот и обичаите на живеење на кумановскиот крај. Од архитектонска страна пиесата претставува низ од едноставни слики во кои се прикажуваат луѓето и односите на јужносрпскиот свет. Животната судбина на таа средина не е земена во трагичен пресек. Напротив, писателот сите збиднувања ги опсипал со една блага комика која провејува низ целата пиеса. Музиката (Ст. Шијачки), песните и игрите и даваат на "Ленче"извесна живост, а говорот на дијалект специфична локална боја која привлекува. Споменатите особини во значителна мерка ја надоместуваат извесната едноставност во развивањето на дејството. Веќе на првата претстава можеше да се забележи блиската врска меѓу оној живот на сцената и доживувањето во публиката.

Скопскиот народен театар е повикан да го негува домашниот репертоар во прв ред, и тој таа своја културна улога ја врши ненаметливо и претпазливо. Природно е во него како во главно средиште на драмските достигажа на Југот, да се слеваат сите драмски обиди на писателите од овие краеви. На поголемиот дел од нив им недостасува литературна култура и неопходна драмска техника и познавање на сценските потреби, но има и такви кои ги задоволуваат условите потребни за прикажување на делото. На таа среќна група и припаѓа и стружанецот Христо Крљевиќ чија пиеса "Парите се отепувачка" во дијалект и со сиже од својот крај е прикажан на 27.12.1938 година во Скопскиот театар. Дејството се случува во минатото: Архитектониката на делото е многу примитивна - низ слики без права органска споеност, потоа обилство од фолклорни елементи, песми и обичаи ; претенциозно истакнат менатлитет на печалбарскиот свет - сето тоа имаше жив одзив кај широката публика кој го прими делото како нешто свое, блиско. Во тие рамки на секојдневниот живот нагласена е идејата на писателот: незапирлива лакомост за пари која преоѓа во страст, го мати разумот и води во злочин. Тука е и објаснувањето на насловот парите се отепувачка...

Приказот на "Печалбари" на скопската сцена носи особини на добро сфатено и добро протолкувано дело, грижата за да се прикаже делото што праведно роди добар плод. За вакво подготвување навистина не би требало да се жалат и поголеми материјални жртви.

Јосиф Србановиќ, кому му беше доверено режисерското водство на делото, имаше среќна околност познавањето на македонскиот менталитет да го вообличи во убаво толкување. Еднакво добро обработена идеолошка и техничка страна на делото, направи режијата на Србановиќ да остави впечаток на целосно уметничко изразување.

Глумата, исто така, во целото дело беше на вонредно убаво ниво. Заслугата на артистите е дотолку поголема што беше во прашање тешко техничко совладување на материјалот, зашто требаше да се глуми на македонски дијалект.

Една од главните улоги ја имаше Љубиша Стојчевиќ, кој го толкуваше карактерот на младиот печалбар Костадин. Тој моќно ја понесе најтешката улога, внесувајќи ја во неа толку потребната суровост на планинец во првите слики, та сета трагика на завршетокот да ја одбележи во чувствителност и искрено преживување...

... Оригиналните македонски игри што ги изведуваат вистинските печалбари што живеат во Скопје наидоа на одличен прием кај публиката.

СЕ ИЗГРАДУВА ВКУС, СЕ СОЗДАВА ТРАДИЦИЈА

Уште од своето формирање во 1913 година, Српското народно позориште во Скопје, вршејќи ја превасходно денационализаторската политика во корист насрпската буржоазија, по самите закони на уметноста ќе изврши и соодветно влијание во пропагорањето на театарот во средината во која делува. Зошто, ако до неговото формирање македонската (пред се, скопската) јавност имаше прилика да се запознае со театарската уметност преку патувачките театри кои својот квалитет ретко го задоволуваа критериумите на еден професионален театар, сега се јавува можноста театарската публика континуирано да се создава и негува и тоа на сценски остварувања на ниво на тогашниот југословенски театар.

Благодарение на привремениот престој или гостувањата на големите југословенски театарски имиња, нашава културна јавност (во прв ред нејзиниот побогат слој) го изградува својот вкус, се создава традиција која ќе значи многу кога по ослободувањето ќе се формираат македонските национални театри.

Зборуваме во прв ред за влијанието на Српското народно позориште врз формирањето на нашата театарска публика како еден од континуитетите на театарската уметност, бидејќи влезот "од другата страна на рампата" за македонскиот актер беше за долго - затворен. Великосрпската политика делуваше под мото - да се влијае над масите, но никако да се попадне под нивно влијание. Но, една јавна културна установа никако не може да се изолира од сопствената средина и така се случува постапно, но континуирано сцената на Српското народно позориште во Скопје "да се инфицира"од домашните актерски сили, кои кон средината на триесетите години подзасилено продираат во неговиот ансамбл.

Овде пред се, станува збор за Тодорче Николовски, Калипсо Налча и Петре Прличко (под тогашното име Перица Алексиќ), како негови постојани членови. Во овој контекст би сакале да ги споменеме и бројните "фигуранти" (статисти) кои повремено, а подоцна се почесто стануваат присутни на сцената: Макеларски, Календаров, Црвенковски итн.

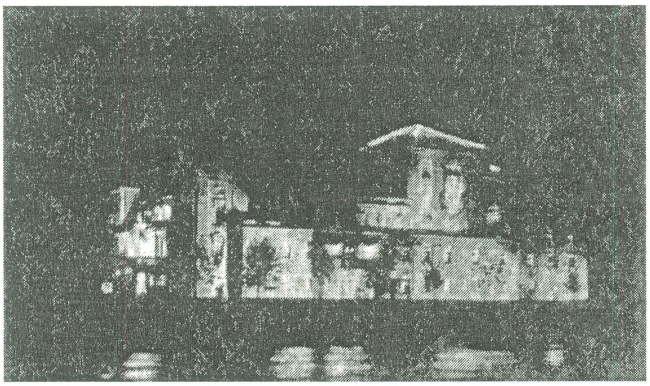
Се разбира дека сите македонски актери зборувале на српски

јазик, дека ретко им се давало прилика да играат некоја од главните улоги, независно од нивниот талент. Но, и покрај тоа, тие ќе ја одиграат својата вистинска улога кога на сцената ќе бидат поставени делата од македонските драмски автори (Иљоски, Панов и Крле). Тие од срце ќе го прифатат популаризирањето на македонскиот бит на сцената и на тој начин ќе го дадат својот прилог во будењето на националната свест кај масите.

Кога говориме за македонските актери од пред војната, не може а да не ја споменеме активноста на патувачките театри раководени од страна на Димче Трајковски и Петре Прличко, во кои зедоа учество и други наши актери: Чоревски, Зенделски, Тешанова, Ацикимов и други. За одбележување е нивното активно присуство во најшироките народни слоеви со што не малку придонесоа за популаризацијата на театарската уметност кај нас.

Задржувајќи се овојпат, на портретите на тројца наши актери кои зеле учество на сцената на Српското народно позориште (на Тодорче Николовски и Петре Прличко) од нивното современие, а на Калипсо Налча од денешно време) се надеваме дека барем до извесна мера ќе ја осветлиме нивната тогашна активност, и наедно ќе предизвикаме своевиден интерес кај современиот читател.

"Да бидеш добар епизодист, додуша, не значи да бидеш многу славен, но, тоа сигурно значи да бидеш добар глумец. Тодор Николиќ-Тодорче, како, што го викаа во театарот и надвор од него, навистина е еден добар епизодист, и тоа типично добар епизодист.



зградата во која се отвори театарот во скопје

Интересно е, кога станува збор за Николиќ, да споменеме дека тој е единствен актер во Скопско позориште кој е од Скопје - значи "нашинец", како што би рекол Мандевиќ, нашинец - новинар.

Годините на детството му поминувале во воената гунгула, во Скопје. Многу сиромашен, уште за време на своето школување морал сам да се грижи за сопственото парче леб. Тодорче. меѓутоа, со задоволство зборува за своето детство кое покрај страдањата имало и безгрижности и понекогаш и малку радост.

Поминале војните. Приликте се сталожиле и кај "Зрински" проработил театар. Гимназијалецот Тодорче "се прошверцувал" на една претстава и таа вечер првпат го гледал "Ѓидо". Максим највеќе му се допаднал на идниот Максим и тој отишол на спиење многу вознемирен од желбата и тој еден ден да постане Максим.

Приликите дома биле тешки. Требало нешто да се спечали. И Тодорче ја напушти гимназиската клупа, за да стапне на "штиците што живот значат."

Дошла и првата претстава во која играл тој. Тоа била пиесата "За кралот и татковината". Тодорче таа вечер беше "германски војник". Му се гадело вели, што токму во првата рола постанал "Германец", но бил среќен што најпосле, сепак е актер, што е маскиран и што под носот му мириса мастикс.

"Вардар", "Независен привредно-културен преглед", Скопје, 1о мај - 1934 година.

Калипсо Налча, родум од Битола , е прва жена професионална актерка од Македонија.

По завршувањето на Конзерваториумот (клавир) во октомври 1938 г. беше ангажирана во Народното позориште во Скопје, во кое останува до окупацијата.

Во времето додека беше во Театарот оствари голем број ликови, главни и споредни улоги, од кои: главната улога во ГРАДИТЕЛИТЕ НА СОЛНЕС, од Хенрих Ибзен (Госпоѓа Солнес), главната улога во ЖЕНИТЕ НА НИСКАВУОРИ од финската драмска писателка Хела Вуолиоки, а потоа следеа улогите на Американканата Дикси во пиесата НА МЛАДИТЕ СВЕТОТ ОСТАНУВА, главната улога Јелка Намигнувачка во СЕЛСКИ ЛОЛА, главната улога Ѓулдена во НА ВИЛАЕТОТ од Зора Ристиќ, во т.н. пиеси од Народниот животво кои беа застапени пени од сите краишта на Македонија итн.

По Ослободувањето со голема радост се вклучува во активноста на новооснованиот Македонски народен театар, но, во него останува само три месеци. Поради недоразбирањата, таа ги напушта "штиците што живот значат" и се оддава исклучиво на музиката - станува музички редактор (за класична музика) во Радио Скопје.

Се родил во Велес 1908 година како Петар Прличковиќ, син на Алекса Прличковиќ, ресторатер на железничка станица. По завршената основна школа во Велес отишол во гимназија, но по смртта на татко му, старателите го дале да учи занает. И тоа колбасичарски. На таа работа не издржал повеќе од три месеци, туку отишол со трупата на Михајло Лазиќ како реквизитер. Покрај својата редовна техничка работа, Алексиќ играл и мали роли и статирал во пиесите каде бил потребен поголем број лица отколку што трупата имала актери. Од групата на Михајло Лазиќ прешол во Тимочкиот театар на Чичко Миша Миловановиќ, каде веќе имаше поголеми улоги. Потоа, прминува во трупата на Христилиќ. Тука се задржал некое време и како добар куплетист и комичар, кој брзо прави контакти со публиката, примил покана од руската трупа "Би-Би-Си" и со нив како солиста, интерпретатор на рапорти и гротескен комичар ја обиколил скоро целата земја. 1930 година стапил во театарот "Рибница"во Белград. Охрабрен од успехот кај публиката, која срдечно го примала оснивал свој театар "Сина птица". После некое време го променил името на својот театар во "Боем".

Меѓутоа, напорната и нестабилна работа, бидејќи врз него лежел целиот товар на трупата, а желбата за планска и солидна работа во рамките на еден постојан театар, делувале врз Алексиќ да пристапи кон Народното позориште во Скопје и да го предаде водството на "Боем" на своите колеги од трупата. Така, популарниот Перица на почетокот на оваа сезона постана член на нашето позориште и веќе со првиот настап во "Карлова тетка" во улогата на Баберли ги придобил симпатиите на публиката и го докажал својот комичарски талент."

("Позоришни лист, Скопје, 15-март-1941)

ПО МИТИНЗИТЕ - ТЕАТАРСКИ ПРЕТСТАВИ

Уште од првите денови на Народноослободителната борба и Револуцијата се јавуваат извесни форми на театарската уметност како составен дел на општото културно и просветно издигање не само на борците во единиците, туку и на широките маси. Активноста на партизанските одреди во масите во оваа област, почнувајќи од првите митинзи, па до првите театарски приредби, укажуваа на еден посебен вид културна дејност.

Митинзите редовно беа проследувани со културно - забавна програма, со песни, рецитации, скечеви и слично, со што тие

покрај својата политичка функција постигнаа и определена функција во создавањето на театарската култура, разбирливо своевидна и пригодна за определениот политички и културен развиток, но единствено применлива во дадената воено-политичка ситуација.

Според историските извори произлегува дека првиот митинг во Македонија во текот на НОВ е одржан на 8 ноември 1941 година, додека Прогласот на ЦК на КПЈ за вооружено востание е преведен на македонски јазики умножен во техниката на ПК на КПЈ за Македонија на 7 ноември 1941 година. Оттаму, некои автори сметаат дека никулците на културниот живот, гледан во поширок контекст, започнува од тогаш. Меѓутоа, од 1941 до 1944 година културниот живот во единиците на НОВ и ПОМ беше во постојан подем. Еве потврда за тоа во еден цитат:

"Покрај културно забавниот дел, одржуван по митинзите, во 1943 и 1944 година на слободните и полуслободните територии се одржуваа посебни театарски приредби со мошне разновидна програма.

На овие приредби обично се настапуваше со пеење борбени и народни песни, со рецитации, скечеви, со актовка, па дури и со некое полесно драмско дело.

Обично се пеени или стари револуционерни песни или песни создадени во текот на Револуцијата. Од новите песни некои имаат и сосема нова мелодија, а некои се приспособени кон мелодиите на старите револуционерни песни или кон некои руски односно советски песни."

Од ова произлегува дека не изостануваше ни соодветна грижа за постапно развивање на хорската музика.

Што се однесува до драмската компонента во културно-забавниот живот во единиците на НОВ и ПОМ, односно на НОВ и ПОЈ, а кои со ширењето на слободните и полуслободните територии автоматски стануваа духовна сопственост на целиот македонски народ и народностите на денешната територија на СР Македонија, наредниве искажувања имаат поцелосен пресек на овој вид значајна дејност. Имено, за оваа дејност е истакнато:

"Актовките, односно едночинките имаат редовно актуелно - пропаганден карактер и се составувани за време на НОВ. Пред борците и пред народот најчесто е прикажувана актовката "Петоимениот Ѓоре" од Владо Малески. Таа се споменува за првпат во еден напис од кој произлегува дека била прикажана веројатно во мај 1944 година. Нејзин автор е истакнатиот македонски писател Владо Малески. Но, еве што пишува во овој напис:

"Кратка пауза. Пердето се дига. На бината кафе. На маса седат срескиот началник Ѓорѓе Магаревиќ, Никола и Јонче. Тоа се изведува скечот во четири слики "Петоимениот Ѓоре". Ние сме присатни на една комедија - трагикомедија. Гледајќи го скечот ние ја гледаме стварноста. Зар секој од нас не видел професионални патриоти каков што е Ѓоре? Ѓоре е во времето на големосрпскиот режим Ѓорѓе Магаревиќ. Југославија на Крал Петар капитулира. Бо гратчето се чекаат да дојдат Бугарите. Нашиот Ѓоре сега го викаат Георги Магарев "ополченец и бојец од фронта". Трета сцена. Во гратчето идат Италијанците. Нашиот јунак сега се вика Џорџо Азинини. Се успоставује големоалбанска власт. Името го менува во Ѓерѓ Гомари. Четврта слика: партизаните го ослободија гратчето и Ѓоре е "борец"за слободна Македонија во Федеративна Југославија. Но, само тука не му фати калемот, демаскиран е и судбината негова сите ја знајте...

По редот е хумористичниот весник "Срет поле џунџуле". Низ смеа и сатира се разгледува политичката ситуација и борбите кои ги водеше нашата Бригада со Германците и "фудбалистите" (балисти). На крајот на весникот се преминува на внатрешниот живот на Бригадата.

После тоа задолжително врапче кое лета насекаде, донесува вести од цел свет што "без ќар и го продаде". Крајот на приредбата го означува мешовитиот хор на Бригадата. На крајот свирнуваат гајдите, тапаните, се играат ора, се пеат песни".

Рецитациите редовно беа со борбена и хумана содржина. Секоја културно-забавна програма беше исполнета со "врапче"- скеч, во кој се изнесувани најзначајните и најновите политички и воени настани, настани од животот во единиците, од животот на слободните и полуслободните територии. Овие скечеви се подготвувани посебно за секоја културно-забавна програма.

Во програмите секогаш беше застапен фолклорот. Во почетокот борците и народот поведуваа оро, а подоцна веќе во 1943 година, се појавуваат и посебни настапувања од групи борци или групи младинци - на тема од народниот фолклор.

Од разговорот што го водев со Ќостаров произлегува дека некои членови од оваа група работеле за НОБ уште додека се наоѓале во окупираното Скопје. Така, на пример, во март 1944 година, во просториите на зградата на Банката, што се наоѓаше спроти Театарот, поточно во станот на Киро Глигоров, кој живееше во таа зграда, беше одржан комеморативен собир по повод загинувањето на еден од најистакнатите раководители на КПМ, Кузман Јосифовски - Питу. Тогаш, покрај другото, беше изведена и скромна уметничка програма: Димитар Ќостаров и Дако Даковски рецитираа револуционерни стихови.

Во летото на 27 јули 1944 година, на територијата на Западна Македонија, е формирана Културно-просветна група "Кочо Рацин"... На ред по оваа по сите дивизии се формирани дивизиски "хорови", кои ен беа само хорови, туку во нив имаше фолклорни, па и драмски групи, оркестри и слично. Од дивизиските хорови посебно се истакна хорот на Педесеттата народноослободителна дивизија.

По ослободувањето на Скопје во Културно-просветната група "Кочо Рацин" се вклучуваат извесен број артисти познати од поранешните културно-забавни програми: Димитар Ќостаров, Илија Милчин, Петре Прличко, Тодор Николовски, Крум Стојанов, Мирко Стефановски, Илија Џувалековски и други - и почнуваат да градат професионален македонски народен театар со драма, опера и нешто подоцна балет.

ПРВАТА ЗАВЕСА ЗА ИСТОРИЈАТА

Македонскиот народен театар е основан по војната, иако подготовките за тоа започнаа уште во текот на виорната борба за нашата самобитност. Обидите за создавање на театар на мајчин јазик беа сторени уште во текот на втората половина на 1943 г. на слободната територија во Западна Македонија. Отпрвин, во таа насока дејствуваа одделни борци и групи. Но, во 1944 г. беше пристапено конкретно кон основање постојани драмски уметнички екипи. Така, Владо Малески ја основа културно уметничката група "Кочо Рацин" на Караорман, во јули 1944 година. Тој е автор и на првата едночинка во НОВ "Петоимениот Ѓоре". Во масовното комуницирање во текот на НОВ значајна улога одиграа и митинзите што се одржуваа во ослободените населби, а тие обично завршуваа со богата културно-уметничка програма што во себе вклучуваше и некои рудиментарни сценски настапи.

По ослободувањето на Скопје, односно по 13.11.1944 година, неколку културно-уметнички групи, што беа создадени од борците на НОВ, ја разгранаа својата активност во градот. За нивната активност, меѓу другото, "Нова Македонија" одбележи дека на свечената академија, што се одржала на 9 декември 1944 година, по повод празникот на Свети Климент, по свеченото слово и музичката програма, Тодорка Кондова ја рецитира песната "Тага за југ". Тодор Николовски ја читаше "Похвална слава за Свети Кирила", Крум Стојанов ја рецитираше "За Македонија", а Ѓорѓи Главинац на крај ги

прочита "Извадоците од Житието на Свети Климент" од Теофилат Охридски.
"Нова Македонија" во својот број од 13 декември 1944 година ја одбележа приредбата на АГИТПРОП на Педесеттата и Педесет и првата дивизија. На оваа приредба биле рецитирани повеќе песни, а на крајот биле изведени хумористичките "Мобилизација во Софија" и "Бозаџијата", а потоа и скечот "Во борба".
Во рамките на АГИТПРОП при Главниот штаб на НОП беше основано и раководното јадро на Македонскиот народен театар кон крајот на ноември 1944 година. Тогаш, за директор на туку основаниот МНТ беше поставен Димитар Ќостаров, а за секретар-драматург Илија Милчин. Тогаш се паѓа и основањето на првата партиска ќелија во која влегоа Миро Најдовски (секретар), Димитар Ќостаров, Илија Милчин, Василие Поповиќ-Цицо, Мирко Стефановски и Аспарух Димковски. Ќелијата ја формира Милка Тиквар.
Започнаа интензивни подготовки и веќе на 15 декември 1944 година, во рамките на приредбата во чест на Првиот конгрес на АФЖ за Македонија во киното "Уранија" ("Култура") беше дадена претставата "Еден е патот" од Клопчиќ, во режија на Димитар Ќостаров, а во која настапија: Налчо Калипса, Нула Кацаволу, Мирко Стефановски, Крум Стојанов, Петре Јакимовски и други. "Нова Македонија" во бројот од 17 декември 1944 година за премиерната изведба на оваа пиеса пишува:..."Еден е патот" ја исполнија артистите од скопскиот народен театар. На академијата одржана по повод роденденот на Сталин, на 21 декември 1944 година, во зградата на Народниот театар, беше прикажана советската пиеса "Одбраната на Ленинград" или "Силата на љубовта". Потоа, почнаа подготовките за пречек на Новата 1945 година со посебна програма, а во режија на Димитар Ќостаров. На пречекот беа прикажани четири едночинки: "Нашето девојче"од А.Мариенгоф, "Љубов и долг", "Гардиското знаме" и "Силата на љубовта".
Во едночинките подговени за Новата година учествуваа и новопримените актери: Тома Кировски, Тодорка Кондова, Благој Црвенков, Владо Гашевски, Костадинка Зафирова, Борче Атанасов, Саша Маркус, Вера Вучкова и др. За овој период Илија Милчин, меѓу другото, го пишува и следното:"Прикажувањето на исклучиво драмски текстови спроти Новата година во Скопскиот театар, а веднаш по тоа почнувањето на пробите на првата целовечерна пиеса "Платон Кречет", од Александар Корнејчук, значеше победа на принципот на создавањето чист драмски театар над поодделните разбирања дека активноста на Рациновците и театарските групи треба да го задржи поранешниот синтетичен карактер. Така, всушност, многу порано од самиот акт на формирање на Театарот по линија на државната власт 1945, почна работата на МНТ"... Оттаму, со Решение на Президиумот на АСНОМ(бр. 581/45) официјално беше основан Македонскиот народен театар во Скопје на 31 јануари 1945 година.
Со овој историски акт, всушност, беше санкционирано постоењето на оваа сценско-уметничка куќа што веќе имаше свое раководство поставено од АГИТПРОП на Главниот штаб на НОВ и ПОМ. Затоа, ова решение треба да се свати само како заокружување на правниот карактер на постоењето на Театарот кој беше создаден во текот на војната и Социјалистичката револуција.
Македонскиот народен театар беше основан во мошне тешки услови: незадоволителна кадровска структура, недооформен македонски книжевен јазик, недостиг на национални текстови, неуиграност на актерите. Сите тие недостатоци можеа да бидат пребродени само со ентузијазам. А него го имаше во изобилство, и сите учесници во подготвоките на првата македонска претстава покажаа невидено залагање и дисциплина. Според сеќавањата на некои од нив подготовките се одвиваа "под војнички режим" единствени слободни мигови беа за време на ручек или вечера, по цел ден се проведуваше во театарот, на нозе...
По улиците на Скопје се појавија плакатите кои ја означија првата премиера :"Платон Кречет" од советскиот автор Александар Корнејчук, во режија на Димитар Ќостаров, а во превод на К.Хаџи Василев и препев на стиховите од Блаже Конески. Директорот на театарот Ќостаров, се појави и како актер, зафаќајќи се со тешката и одговорна задача на режисер на претставата.
Актери што зедоа учество беа: Илија Милчин, Милена Година, Крум Стојанов, Благој Црвенков, Вера Вучкова, Тодор Николовски, Петре Прличко, Тодорка Кондова, Димитар Ќостаров, Драга Арсенска, Славица Тодорова, Трајко Чоревски, Лена Тешанова, Владимир Гашевски,. Мирко Стефановски, Саша Маркус, Тома Киров, Димче Трајковски и други.
Датумот 3 април 1945 година, кога се крена завесата на нашиот Театар, ќе остане запишан со крупни букви во нашата културна историја.

ДРУШТВАТА - ВРУТОК НА КАДРИ ОД НАЦИОНАЛНОСТИТЕ

Малцинскиот театар во Скопје е основан во април 1950 година според Решението на Градскиот народен одбор. Во него ќе работат ансамбли за прикажување на турски и албански јазик. Раководните луѓе на театарот Абдуш Хусеин и Бахаедин Красничи - можеа да ги формираат ансамблите од членовите на културно - уметничките друштва "Емин Дураку" и "Јени јол". Првата претстава на албанскиот ансамбл беше "Женачка" од Гогољ, а на турскиот ансамбл "Сомнително лице" од Нушиќ. Со тоа беа крунисани со успех дотогашните напори за иден развој на драмската уметност меѓу припадниците на албанската и турската народност во СР Македонија.
Првите претстави на младите ансамбли на Малцинскиот народен театар - чие што денешно име е Театар на народностите - беа давани на сцената на Македонскиот народен театар. Подоцна оваа театарска куќа доби своја зграда, во тогашното кино "Братство", каде што во прилагодени услови ја одвивал својата активност се до 1963 година. Таа, меѓутоа, беше урната во земјотресот 1963 година, па Театарот на народностите привремено работеше во Работничкиот дом. Но, веќе 1974 година Театарот на народностите доби нова зграда и тој објект е прва новоизградена театарска зграда во нашата Република по ослободувањето.
И театарскиот живот во Битола заживеа веднаш по ослободувањето. Тука театарската група при АГИТПРОП на Битолската воена област имаше 18 членови и работеше под раководството на Ѓорѓи Цаца. Веќе на 15 ноември 1944 година прими нови членови, а кон неа на 24 декември се придружија и 14 членови на театарската група "Кочо Рацин", која беше во состав на Главниот штаб на НОВ. Оваа театарска група на 5 септември 1946 година, со наредба на Министерството за народна просвета, беше конституирана во Народниот театар. Театарот работел во зградата која била изградена по налог на битолскиот валија, Абдул Керим-Паша во 1984 година. Оттогаш во неа работеле разни театри и театарски дружини. Непосредно пред ослободувањето, повлекувајши се, бугарските окупатори ја демолираа театарската зграда и ја уништуваа архивата. Веднаш потоа партизанските единици ја зазеле зградата и ја приспособиле за прикажување претстави. Оттогаш до денес Театарот работи без прекини.
Во 1944 година и во Куманово беше основан театар - Градски аматерски театар којшто од 1 јануари 1948 година ја продолжи работата како Народен театар, односно од 15 јули стана професионална театарска куша. Овој театар имаше 15

членови и тие редовно даваа претстави. Но, Народниот театар во Куманово работеше до 30 јули 1954 година кога беше укинат од општинските органи. Меѓу другото, причината за оваа одлука била аргументирана со намерата Македонскиот народен театар од Скопје, во иднина да го "покрива"оба подрачје со поквалитетен репертоар и подобри претстави. Но, во наредните седум години во практиката се случува токму обратното. МНТ успева да гостува само пет пати во наведениот период, што секако ни оддалеку не ги задоволувало потребите на кумановската театарска публика. Тоа предизвика сериозен вакуум во театарскиот живот во овој град, па на 1 септември 1961 година театарскиот живот во Куманово беше обновен со формирање на полупрофесионална театарска група во рамките на Народниот универзитет. Оттука повторно се почувствува потреба за вистински театар, групата набрзо се осамостои и повторно стана Народен театар во Куманово.

Драмската аматерска активност беше присутна во струмичкиот културен живот во рамките на културно-просветната дејност на Народниот фронт. Во 1946 година тука членуваа десетина љубители на театарската уметност. И токму во оваа група во 1948 година беше основан орвиот професионален ансамбл. Тоа овозможи да се примат нови членови во ансамблот под ракводство на режисерот Димитар Колчаков, директор Стојче Боев и сценографот Наќе Просениклиев. Своето делување театарот го почнува на 1 мај 1949 година со премиерата на "Бегалка" од В.Иљоски. Неговата активност трае непрекинато до денес. Ентузијазмот и желбата за театарска куќа, биле толку големи кај граѓаните на Струмица, така што уште со самото формирање на Театарот, градот му гради посебна театарска зграда (што навистина е редок случај во однос на останатите театри кои и денес работат во адаптирани дворани или кино сали).

По ослободувањето на Прилеп, при КУД "Мирче Ацев", што работеше во Претпријатието за обработка на тутун, беше основана и Драмска секција. Оваа секција изврши важна културна мисија и ги постави темелите за основање на постојан професионален театар во Прилеп. Определн број членови млади ентузијасти, беа привлечени од Драмската секција и тие најсовесно и се посветија на драмската уметност. Како резултат на така создадените услови и на така развиваната атмосфера, на 18 февруари 1950 година во Прилеп првпат се крена завесата на професионалниот прилепски театар. Од оснивањето Театарот се вселува во кино салата, која е адаптирана за прикажување претстави. Заедничката активност трае се до 1960 година кога се одделува киното, а зградата повторно се адаптира и доградува специјално за Театарот. Од тој период наваму, вредниот и талентиран уметнички ансамбл, низ кој поминаа десетици актери и во кој денес се наоѓаат педесетина драмски уметници - Театарот од Прилеп, којшто го носи името на Војдан Чернодрински, се афирмира не само во градот под Марковите Кули, туку и во целата Република.

Драмската активност почна во првите години на ослободувањето да се развива и во Штип. Како резултат на воспоставената сценско-музичка и аматерска-драмска традиција, во текот на 1950 година органите на народната власт во Штип обезбедија услови за основање на Градски народен театар. Покрај членовите на мошне активните аматерски дружини, коишто ја развиваа својата активност во времето од 1947 година, до основањето на штипскиот театар беа ангажирани педестина артисти коишто го понесоа пионерскиот товар на втемелувањето на професионалниот драмски живот во овој град,

ТЕСТ СО "КАВАЛЕРИЈА РУСТИКАНА"

Во Скопје, жиееја и работеа од порано афирмирани музички работници, од чиишто редови можеа да се обезбедат одреден број солисти, од кои особено беа познати, по своите квалитети и достигања: Боро Ацевски, Петре Богданов - Кочко, Милка Гушевска, Томче Грнчаровски, Стеван Русјаков, Елисавета Савченко, Васил Ќортошев, Данка Фирфова и други.

Петминатa припадници на првата македонска музичка генерација (а тие се: Тодор Скаловски, Стефан Гајдов, Живко Фирфов, Трајко Прокопиев и Петре Богданов - Кочко) кои поминале солидно училиште под раководство на познати уметнички имиња, зборува дека ништо не се одиграло случајно и дека се има свои корени.

И таа прочуена македонска музичка петорка се определува македонската оперска куќа свечено да се отвори со изведбата на "Кавалерија Рустикана". До таков избор се дојде по согледувањето на состојбите во солистичките пеачки редови, а и во "Кавалерија Рустикана", која беше изведувана во предвоеното Народно позориште пееја Артур Сурмејан и Елисавета Савченко. Првата опера на македонскијазик почнаа да ја подготвуваат, по иницијатива на Здружението на музичарите на НР Македонија, членовите на здружението, хорот и оркестарот на Радио Скопје и Студентскиот хор.

Останува забележано дека "Кавалерија Рустикана" за 9 мај 1947 година ја подготвија и изведоа: Тодор Скаловски (диригент), Бранко Поморишац (режисер), Петре Богданов - Кочко (хор-мајстор), Стефан Гајдов (инспициент), Живко Фирфов (суфлер) и на сцената вокални солисти Елисавета Савченко, Данка Фирфова, Петре Богданов - Кочко и Васил Ќортошев; Милка Гушевска, Стефан Русјаков и Ганка Атанасова.

Ентузијастите пристапија, кон така да се рече пробно подготвување на операта "Кавалерија Рустикана" во режија на Бранко Поморишац, а под диригенство на Тодор Скаловски. Премиерата беше дадена на 9.05.1947 година во зградата на Македонскиот театар. Интересно е, како куриозитет, дека инспициентската и суфлерската должност ја вршеа двајца еминентни македонски музички стручњаци: Стефан Гајдов и Живко Фирфов, додека корепетитор беше Лилјана Костиќ - Топаловска, пијанист и професор во Средното музичко училиште. Учествуваше и студентскиот хор.

Постигнатиот успех од изведената опера "Кавалерија Рустикана" ги охрабри сите оние што сакаа да се основа постојана опера во Скопје. И така во јануари 1948 година, согласно со решението на Владата на Народна Република Македонија, во Скопје беше основана првата македонска опера. Таа веднаш почна со подготвувањето на операта "Палјачи" од Леонкавало. Нејзината премиера беше изведена во април истата година.

Во сезоната 1948/49 театарот оформи мал балетски состав што првиот свој настап го имаше во "Травијата", каде што покажа дека може да се развие брзо во солиден балетски колектив. Со упорна работа Балетот на 27 јануари 1949 година во кореографија на Ѓорѓи Македонски, диригент Трајко Прокопиев; сценограф Василие Поповиќ - Цицо, костими Милица Бабиќ, можеше да се претстави пред публиката со самостојната премиера на "Валпургиска ноќ" од операта "Фауст", при што зедоа учество најмладите кадри од скоро образованата Нижа балетска школа. Како свое најзрело достигнување, во кое дојде до полн израз богатата и разнообразна ритмичка традиција на нашиот народ, балетот ја прикажа премиерата на "Бахчисарајска фонтана" од Асафиев.

Основното јадро на денешниот Балет при Македонскиот народен театар беше составено од неколку пионери, коишто млади почнаа да ја совладуваат оваа убава уметност, под раководство на Ѓорѓи Македонски и неговата соработничка, германската балерина Анелизие Асман. Во почетокот групата работеше во составот на Пионерскиот дом "Христијан Тодоровски - Карпош". Од оваа група се вообличија бројни надарени балетски солисти, од кои особено се истакнуваа:

Вера Божинова, Олга Милосавлевска, Елпида Паковска, Магдалена Јаневска, Елица Поповска, Натка Пенушлиска, Смилка Смиљанова, Тони Шулевски и други.
Овие млади балетски уметници се појавија рано на сцената, во операта "Травијата", а солисти беа Ѓ. Македонски и Анализе Асман. Благодарение на нивната грижа за споменатите членови на пионерската балетска група, сите тие, речиси без исклучок, прераснаа во уметнички способен и зрел ансамбл. По првиот успех, тие продолжија со уште поголем елан да работат за развојот на Скопскиот балет и да подготвуваат и даваат премиерни изведби. Во овој труд вграден е и придонесот на Нина Кирсанова, како балерина, кореограф и педагог, што е од посебно значење.

ВТОРАТА ЕТАПА - ТЕАТАРСКА ШКОЛА

Ако афирмирањето на Македонскиот народен театар во Скопје, ја означи првата етапа во развитокот на театарскиот живот кај нас, тогаш основањето на првата Театарска школа на македонски јазикво Скопје може да се смета за втора значајна етапа. Тоа е разбирливо, ако се има предвид дека одгледувањето на една национална театарска култура бара временски континуитет, па ако со формирањето на националниот театар беше задоволено првото барање - постоење на театар како национална институција - тогаш Школата што беше формирана две години подоцна, требаше да обезбеди постоење на оној непресушен извор на кадри кои ќе го овозможат континуитетот и растежот на тој театар.
Со такви определби и се пријде кон формирањето на Театарско школо на 1 октомври 1947 година. На распишаниот конкурс за прием на ученици се пријавија 34 кандидати. Од нив, на приемниот испит (аудиција) беа примени 14. За прв директор на Школото беше поставен писателот Васил Иљоски. Професори, според предметите што ги предаваа, беа следниве: Актерско мајсторство - Димитар Ќостаров, а семинар одржуваше и Хинко Лесковшек од Љубљана, додека режирал во Скопската опера. Постановка на глас - Илија Цувалековски, Ритмика и пластика Ѓорѓи Македонски, Техника на сцената - Димитар Христов, Физичко воспитување - Благоја Црвенков, Македонски јазик и литература, - Васил Иљоски, Историја на светска драма и театар - Илија Милчин, Музика - Тодор Скаловски, Психологија - д-р Киро Ќамилов, Основи на марксизмот - Коле Чашуле, Историја на уметноста - Димче Коцо , Историја - Томо Томовски, Руски јазик - Сергеј Анисимов и Маска и грим - Тодор Николовски.
Подоцна, на учебната 1949/50 година, некои предмети беа дополнети или се воведоа нови, а беа назначени и нови предавачи и професори: Техника на говорот и Историја на уметноста со пеење - Илија Цувалековски, Актерско мајсторство и Историја на театарот - Илија Милчин, Сценско движење со танц и мечување - Ѓорѓи Македонски и Анелизе Асман, Основи на познанија за сцената и гримирање - Тодор Николовски, Марксизм и ленинизам - Димитар Митрев, Историја на уметноста и Историја на костимите - Нико Този и руски и француски јазик - Мира Олењина.
Покрај редовната настава, се одржуваа и кружоци како вонаставна активност. На нив учениците најчесто настапуваа со свои реферати од одделни предмети. Тие учествуваа и во дискусиите, во кои земаше збор и директорот Васил Иљоски. Покрај овие активности, на учениците им беше овозможено да земаат учество како статисти во претставите на МНТ. На тој начин неколкумина од нив и практично се обучуваа (на пример, во операта "Тоска" од Џакомо Пучини во режија на Димитар Ќостаров под диригенство на Ловро Матачиќ, и во пиесата "Неспокојна старост")
Постоењето на Школата и нејзината работа одигра важна мисија во создавање на стручните кадри (актери) за театрите во Републиката. Завршните ученици во неа требаше да го најдат своето место во постојните театри, со цел кадровски да ги зајакнат, а и да го поткренат нивното уметничко ниво.
За жал, резултатите што се остваруваа во Школото не беа адекватно искористени од страна на театрите. Имено, нивните врати остануваа затворени за поголем број од млади кадри кои излегоа од Школата. Со самото тоа беше доведена во прашање оправданоста на нејзиното постоење. МНТ, како и другите театри во внатрешноста, постапуваа вака апсурдно иако беа во фаза на формирање. Оттаму, ваквата постапка тешко може да се оправда, не само од кадровски аспект, туку и како постапка што го оневозможи континуираниот развој и унапредување на театарското образование.
Тешкотиите околу вработувањето на дипломираните ученици, а непосредно со тоа и недоволната грижа за редовност на наставата и нивното ниво, постојано се продлабочуваат и на тој начин се поткопаа темелите на Школата. Конечно, во 1953 година, таа беше затворена.
Иако Државната театарска школа, чија настава за првата генерација траеше две, а за наредните по три години, живееше кусо време, таа ги даде, меѓу другите и водечките актери во театарскиот живот во Македонија. Впрочем неа ја завршија и : Кирил Божиновски, Дарко Дамески, Вукан Диневски, Самуил Дуковски, Ацо Јовановски, Таше Кочовски, Методија Петковски, Милица Стојанова, Љупка Џундева. Чедо Камџијаш о др. Но, едвам само неколкумина од вкупно 33 средни ученици ќе го најдат своето место во МНТ и другите театри.
Со затварањето на Театарската школа, театритево Републиката дефинитивно останаа без свој избор за снабдување со нов актерски стил. Обидот да се надополни оваа празнина се вршеше со школувањето на академиите од другите републики, па дури во странство. Овој период ќе потрае се до формирањето на Драмскиот отсек при Вишата музичка школа, што на свој Начин и практично ќе ја докаже потребата од постојано суштествување на образовната институција, каква што беше Државната театарска школа во Скопје.
На 3 јули учениците од втора година, првата генерација на школата, излегоа со испитна претстава да ги покажат резултатите од работата и успехот што го постигнале од основниот предмет актерско мајсторство. Беше даден третиот чин од комедијата "Доходно место"од А.Н.Островски, под раководство на Димитар Ќостаров. Во изведбата учествуваа сите ученици од втората година на театарската школа и тоа во улога на Аким Аќимиќ - Јусов - Борис Стефановски, Анисин Белогубов - Драги Костовски, Василиј Жадов - Ристе Стефановски, Микин - Методија Зенделски, Досужев - Пантелеј Мирковски, Келнер - Василиј и Глигориј, - Абдуш Абдуловски и Драги Крстевски, Ичиновник - Миливој Јовановиќ, ИИчиновник - Спасе Нелов, Инспициент - Роксана Стевковска.
Општиот успех на првата генерација од театарската школа по актерско мајсторство е многу добар, што го покажа и нивната испитна претстава.

ЧЕКОР СО АВАНГАРДНИТЕ СВЕТСКИ ТЕКОВИ

Времето кога се раѓаше и вообличуваше Драмскиот театар во Скопје беше историско време, што настапи по конечната победа над фашистичките завојувачи. Беше величенствено време на распеана обнова и изградба; време на невиден расцвет на професионални и аматерски драмски ансамбли; време што навестуваше светли перспективи на драмското творештво во Македонија.
Прикажаните претстави масовно беа посетувани, зашто македонскиот народф - особено од мрачните стеги на

тешкото минато - беше жеден да ја чуе од сцената мајчината реч, да и се восхитува онака како што заслужува таа и да ужива, без ситка, во неизмерните убавини на сопствениот јазик, што е клучен белег на неговата национална самобитност.

И се почна. И тоа на еден поширок фронт во чии предни редови се наоѓаше и никулецот на оваа институција.

Од тој почеток до денес не делат полни педесет години. Тоа е време во чии рамки се вградени не само првичните успеси кога со големи напори и невиден полетен ентузијазам се зачекоруваше кон возвишените цели, туку и целокупниот развоен пат што ги овозможи денешните дострели како во областа на авангардното, така и во областа на националното и општочовечкото , со незапирлив стремеж да се бара и изнаоѓа стремеж да се бара и изнаоѓа ново, не само во естетското уметничко, туку и во идејна смисла.

Раѓањето на Драмскиот театар во Скопје најтесно и органски е поврзано со животот и работата на Македонскиот народен театар (МНТ). Во рамките на оваа афирмирана театарска куќа беше основана куклената секција чии кадровдски, материјални и други потреби ги обезбедуваше таа.

Кога се зборува за куклената секција обврска е да се спомене името на Светлана Малахова. Таа беше не само основач на куклената секција, туку и душа на куклената сцена и основоположник на куклениот театар во Македонија. Ги изработуваше куклите и сценографијата; им покажуваше на актерите како да манипулираат со марионетите; ги одбираше првите текстови за прикажување, ги подготвуваше претставите. Од првиот ден најактивен и најблизок соработник и беше доајенот на театарската уметност во нашата Република, афирмираниот актер - Петре Прличко. Поради тоа појавата на куклената секција е поврзана со неговото име. Петре Прличко не само што режираше некои од куклените претстави, туку во исто време се занимаваше и со драматизирање на текстови. Во почетокот на работата се судри со тешкотии поради двојната ангажираност на актерите.

Решавањето на овие проблеми се наметна многу остро, бидејќи дејноста на оваа сцена од прикажувањето на првата премиерна претстава "Силјан Штркот", што беше одржана на 21 април 1946 година, постојано се усложнуваше.

Излезот беше најден благодарејќи на разбирањето на органите на власта. Тие овозможија Куклената секција да прерасне во Градски куклен театар во 1949 година. Како самостојна уметничка куќа Куклениот театар не само што доби кадровски и материјални можности, туку и потребен простор за времено сместување во фискултурната сала на тогашната женска гимназија покрај Вардар. За раководител на театарот беше поставен Лазар Балабанов, кој со другиот персонал започна да работи во подобрени, но не и целосно решени услови.

Уште подобри услови за работа беа создадени по префрлањето на Градскиот куклен театар во објектот на Културниот дом на бегалците од Егејска Македонија во 1952 година.

Ангажирањето на режисерот кочо Данов и неговиот ангажман за ангажирање на млади, школувани и талентирани театарски работници, ги продлабочуваше внатрешните сукоби. Тоа се одрази и врз основната дејност, што уште повеќе почна да се растресува до немири.

Сеопштата положба коренито почна да заздравува пролетта 1957 година кога се изврши смена во раководството на Театарот.

Во новосоздадените услови, Театарот сета дејност ја насочи во два основни правца. Прво, настојуваше да ги активира сите расположиви кадри, а второ ја подобри својата техничка база со обезбедувањењ на рефлектори, реостати,магнетофони и друго. Напоредно со ова, селекцијата на уметничките кадри се одвиваше порадикално, бидејќи без неа не беше можен напредок, никаков растеж. Значајна победа на новата работна насока беше постигнат со прикажувањето на Марк Твеновото дело "Принцот и просјакот" на 10 јануари 1958 година и преименувањето на театарот во Младинско детски театар.

Младинско-детскиот театар стана поим за творечка виталност, за актерски ентузијазам, за барање на нови етички вредности во сценското искажување. Непосредно пред започнувањето на градбата на новата зграда, на местото каде што сега се наоѓа Домот на армијата, Театарот доживеа две изненадувања - поплавата која ја онеспособи старата зграда и катастрофалниот земјотрес кој го урна Театарот речиси до темел. Театарот со вработените се сели под шатори во Сарај. И така, на 16-от ден од земјотресот, театарот ја прикажа првата целовечерна претстава. Беше прикажана "Автобиографија" на Нушиќ за кој театарскиот рецензент, покрај другото, напиша - "Можеби тоа беше прва спонтана смеа на мнозина луѓе, кои уште беа под тешкиот товар на спомените од доживеаното".

Театарот доби со многу напори наменска зграда во населбата "Карпош" и го доживеа силното кадровско заздравување со преминување на 12 врвни актери од Македонскиот народен театар. Кон ова јадро подоцна беа приклучени и низа способни, главно млади актери и режисери.

Така, на 4 март 1965 година, беше отворена новата зграда со претставата "Богомилска балада", драматизација на романот на Владо Малески, направена од Милан Ѓурчинов и Илија Зафировски, а во режија на Тодорка Кондова. Веќе со претставата "Покојник" од Б.Нушиќ во режија на Љубиша Георгиевски, Драмско-младинско детскиот театар, го доби денешното име "Драмски театар"во 1967 година.

Еден од основните белези на Драмскиот театар е постојниот напор за постојано осовременување и одење во чекор со авангадните светски текови. Ненадоместливо е значењето на Драмскиот театар во афирмација на македонските драмски автори. Напоредно со ова, а благодарејќи на една осмислена репертоарска политика, што постојано беше во фокусот на интересирањето, на сцената на овој театар беа поставувани и делата на најафирмираните странски автори, почнувајќи од античките времиња до современиот миг. Sвездените успеси на Драмскиот театар првенствено се потврдуваат со воспоставувањето на една исклучително голема, постојана и присна врска со публиката. Настојување на Драмскиот театар беше постојано да се подобрува структурата на уметничкиот кадар, како и оприентација да се ангажираат режисери кои со своите приоди и уметнички концепции внесуваа вистински освежувања.

Сите напори на Драмскиот театар се преточуваа во правец на создавање на еден оригинален, сопствен пат во решавањето на сложените уметнички задачи. Оттаму, за дејноста на оваа Куќа се констатира дека во неа се забележува заобиколување на конвенционалните и стереотипни решенија, а со исклучива цел да дојдат до израз и современите приоди. За креативната волја на овој Театар се вели дека таа заитано оди во чекор со времето, бескомпромисно движејќи се во потрага на современ сензибилитет. Со поголем број претстави Драмскиот театар одбележал неколку значајни датуми во репертоарот на Македонскиот театар, како целосна пулсација и одраз на македонското културно битие.

Драмскиот театар се обидувал да развива, да стане цврста потпора на македонската национална култура, што е од непроценливо значење не само од културолошки аспект, туку и од политички, додека од друга страна не дозволувал да се најде во ситуација сите мерила врз кои се проценува да ги пронаоѓа само во својата средина. Поради сето тоа, Драмскиот театар ја пречекува својата 50-годишнина со видливи резултати во сите области на својата уметничка дејност. Тие резултати се чувствуваат не само во Театарот, туку и значително пошироко и подалеку. □

Македонски народен театар - Скопје
Драма

Хајнер Милер: МИСИЈА

Режија: Кристијан Ристески
Сценографија: Кристијан Ристески
Костими: Александар Ношпал
Музика: Никола Коџабашија
Кореографија: Кренаре Невзати

Улоги: Нино Леви, Владимир Ендровски, Николина Кујача, Весна Петрушевска, Владимир Јачев, Александар Микиќ, Трајче Георгиев.

Премиера: 20. мај 1998.

Аристофан: ЖАБИ

Режија: Бранко Ставрев
Сценографија: Валентин Светозарев
Костими: Благој Мицевски
Музика: Ристо Ставров
Кореографија: Рисима Рисимкин

Улоги: Нино Леви, Магдалена Ризова, Кирил Андоновски, Томе Витанов, Трајче Георгиев, Александар Микиќ, Маја Вељковиќ, Снежана Коневска - Руси, Славица Јовановска, Петар Арсовски, Васил Шишков, Димитар Костов, Валентина Божиновска

Премиера: 16. јули 1998.

Марк Рејвенхил: ШОПИНГ И ФАКИНГ

Режија: Срѓан Јаниќијевиќ
Дизајн: Лидија Георгиева
Асистент дизајнер: Љупчо Јованов
Музичка илустрација: P.M.G. DANCE 20

Улоги: Арна Шијак, Владимир Јачев, Јордан Симонов, Владимир Ендровски, Калина Наумовска

Премиера: 22. декември 1998

Ежен Јонеско: НОСОРОГ

Режија: Љубиша Георгиевски
Сценографија: Љубиша Георгиевски и Кирил Андоновски
Костими: Благој Мицевски
Музика: Љубиша Јовановски
Улоги: Снежана Конеска - Руси, Магдалена Ризова, Александар Шехтански, Петар Темелковски, Никола Ристановски, Весна Петрушевска, Владимир Светиев, Емил Рубен, Искра Ветерова, Димитар Костов, Јордан Симонов, Владимир Ендровски, Нино Леви, Игор Дурловски

Премиера: 26. мај 1999

Ив Бонфоа: УБАВИНА

Режија: Бранко Ставрев
Сценографија: Валентин Светозарев
Костими: Елена Дончева
Кореографија: Рисима Рисимкин

Улоги: Валентина Божиновска, Снежана Конеска - Руси, Томе Витанов, Трајче Георгиев, Катерина Кипровска, Олга Боев, Ели Скаловска, Билјана Кирјазова, Александра Стефановиќ, Ана Панчевска, Ирина Митевска, Лиле Миленковска

Премиера: 30. август 1999

АНТИГОНА ВО ТЕХНОЛЕНД, по Софокле

Режија: Галин Стоев
Дизајн: Бјанка Урсулов Аџиќ

Улоги: Владимир Јачев, Маја Вељковиќ, Дејан Лилиќ, Рубенс Муратовски, Елена Моше, Игор Трпчевски

Премиера: 8. септември 1999

Јана Добрева: ПЕСОЧНА СЛОЖУВАЛКА

Режија: Зоја Бузалковска
Драматург: Братислав Димитров
Сценографија: Љупчо Јованов
Костими: Александар Ношпал
Избор на музика: Зоја Бузалковска

Улоги: Славица Ковачевиќ - Јовановска, Даница Георгиевска, Арна Шијак, Весна Петрушевска

Премиера: 22. октомври 1999

Македонски народен театар - Скопје
Балет

ХРАБРИОТ НОВ СВЕТ, според Олдус Хаксли

Режија: Гордана Деан Поп-Христова
Либрето и кореографија: Гордана Деан Поп-Христова
Сценографија: Александар Ношпал
Костими: Александар Ношпал
Избор на музика: Мирко Попов (PMG collective)

Улоги: Тамара Атанасова, Олга Боев, Лиле Миленковска, Тања Пастањицки, Билјана Кирјазова, Ирена Лозинска, Мирко Попов, Кристина Трајчевска, Ана Савиќ, Александра Пендаровска, Јово Јовановиќ

Премиера: 30. април 1998

Волфганг Амадеус Моцарт: ЗЛАТНО ПЕРО

Либрето и режија: Душка Градишки
Кореографија: Душка Градишки
Сценографија: Љупка Ристовска
Костими: Елена Дончева
Избор на музика: Душка Градишки

Улоги: О. Мануковски, Г. Божинов, Д. Велковски, А. Мијалкова, Н. Николова, В Чанев, К. Кипроска, О. Боев, М Ѓурѓев, А. Божинов, Д. Пандилов, В. Караев, Т. Николова, М. Кичевска, Т. Пастањицки, Н. Борсова, З. Талев, М. Симеонова, К. Стефковска, А. Чаволи, А. Гулевска, М. Крстевска, К. Шехтанска, А. Јанковска, Н. Ламбевска, Т. Кртолица, Б. Ковачевски, Ф. Трајковски

Премиера: 16. мај 1998

Глигор Смокварски: МАКЕДОНСКА ПОВЕСТ

Кореографија: Олга Милосавлева
Либрето и режија: Љубиша Георгиевски
Сценографија: Љубиша Георгиевски
Костимограф: Миодраг Табачки

Оркестар на МНТ - Опера
Диригент: Томислав Шопов

Улоги: Тања Вујисиќ - Тодоровска/Ели Спасевска, Константин Костјуков/Горан Божинов, Константин Тешеа/Зоран Велевски, Александра Георгиевска/Катерина Кипроска, Екрем Хусеин, Билјана Пашариковска/Олга Панговска, Маја Симеонова, Јасмина Крстевска, Маја

Јовановска, Ирена Челебиќ, Бранко Попгеоргиевски

Премиера: 18. јуни 1998

ДАБОВАТА ШУМА

Кореографија и режија: Рисима Рисимкин
Музика: Влатко Стефановски
Сценографија: Валентин Светозарев
Костими: Благој Мицевски

Улоги: Елисавета Скаловска, Катерина Кипроска, Кире Павлов, Никола Саздов, Тамара Анастасова, Олга Боев, Наташа Николова, Виктор Караев, Билјана Кирјазова, Марија Јосифова

Премиера: 14. јули 1998

Густав Малер: ПЕСНИ ЗА ЉУБОВТА И СМРТТА

Текст: Р. Тагоре, Ф. Ниче
Идеја и реализација: Милко Шпаремблек
Костими: Александар Ношпал

Улоги: Т. Вујисиќ Тодоровска, Е. Митевска, О. Мануковски, К. Кипроска, А. Пендаровска, Л. Миленковска, С. Момировска Милевска, Н. Саздов, Н. Николова, А. Панчевска, Л. Тарчуговска, Т. Николова, А. Мијалкова, М. Јосифовска, Г. Божинов, И. Шукарова, Б. Кирјазова, А. Стефановиќ, О. Боев, З. Димовска, Б. Каленикова, М. Симеонова, К. Павлов, А. Божинов

Премиера: 14. мај 1999

Адолф Адам: ЖИЗЕЛ

Кореографија:Леонид Лавровски
Обновил: Роберт Кљавин
Сценограф: Валентин Светозарев
Костими: Александар Ношпал
Диригент: Илмар Лапинш

Улоги: Т. Вујисиќ Тодоровска, К. Кипроска, К. Костјуков, Г. Божинов, О. Мануковски, Д. Велковски, М. Јосифовска, М. Кичевска, Л. Тарчуговска, Д. Пандилов, К. Павлов, В. Ристиќ, С. Јангос, К. Чупев-ска, М. Талевска, В. Самарџија, В. Чанев, М. Давидовски, И. Шукарова, Н. Николова, С. Момировска, М. Симеонова, Ј. Крстеска

Премиера: 3. октомври 1999

Македонски народен театар - Скопје
Опера

Џоакино Росини: СЕВИЛСКИ БЕРБЕР

Диригент: Томислав Шопов
Режисер: Димитрие Османли
Сценографска адаптација; Валентин Светозарев
Костими: Елена Дончева

Улоги: Михајло Арсенски, Славица Петровска, Оливер Њего, Миодраг Јовановиќ, Војкан Јовановиќ, Кирју Лијаковски, Лидија Нацоска, Блажо Тодоров, Константин Малески, Илија Јованов

Премиера: 20. јули 1998

Џоакино Росини: СТАБАТ МАТЕР

Диригент: Вања Николовски - Ѓумар

Улоги: Марија Белчева, Христина Ангелакова, Арсениј Арсов, Војкан Јовановиќ

Премиера: 17. октомври 1998

Џакомо Пучини: БОЕМИ

Диригент: Оливер Балабурски
Режисер: Стојан Стојанов Ганчев
Сценограф: Стојан Стојанов Ганчев
Костими: Елена Дончева

Улоги: Весна Гиновска Илкова, Павлина Новакова, Бранислава Тодевска, Славица Галиќ Петровска, Цветан Стојановски, Зоран Сотиров, Горан Диневски, Томислав Бекич, Нико Исаков, Давор Радиќ, Слободан Цветичанин, Игор Дурловски, Кирју Лијаковски, Блажо Тодоров, Мирослав Антовски, Слободан Сарделиќ, Киро Дамчевски

Премиера: 9. мај 1999

Џузепе Верди: ТРУБАДУР

Диригент: Вања Николовски - Ѓумар
Режисер: Стојан Стојанов Ганчев
Сценограф: Валентин Светозарев
Костими: Елена Дончева

Улоги: Нико Исаков, Весна Гиновска, Бојка Василева, Цветан Стојановски, Игор Дурловски, Серафина Фантаузо, Марјан Николовски, Зоран Даскаловски, Слободан Сарделиќ

Премиера: 7. јули 1999

Гаетано Доницети: ЛУЧИЈА ОД ЛАМЕРМУР

Диригент: Јон Јанку
Режија: Пламен Карталов
Сценографија: Зоран Николовски
Костими: Благој Мицевски

Улоги: Славица Петровска Галиќ, Ана Стаменковска, Зоран Сотиров, Нико Исаков, Кирос Пацалидис, Игор Дурловски, Марјан Николовски, Мирослав Антовски, Зоран Даскаловски, Александра Дукетовска, Серафина Фантаузо

Премиера: 5. ноември 1999

Народен Театар Битола

Владо Цветановски - Владо Ѓорески: ЕВАНГЕЛИЕ ПО СЕНКИТЕ

Режија: Владо Цветановски
Сценографија: Валентин Светозарев, Владо Ѓорески
Костими: Благој Мицевски
Музика: АНАСТАСИЈА
Светло: Димче Спасовски

Улоги: Петар Мирчевски, Владимир Талески, Соња Михајлова, Митко С. Апостоловски, Менка Бојаџиева, Слободан Степановски, Елена Моше, Кристина Христова, Габриела Петрушевска

Премиера: 6. февруари 1998

Семјуел Бекет: ЧЕКАЈЌИ ГО ГОДО

Режија: Љуба Милошевиќ
Костими: Благој Мицевски
Избор на музика: Христо Бојаџиев

Светло: Илија Димовски

Улоги: Владимир Талески, Борис Чоревски, Илко Стефановски, Сашо Огненовски, Бојан Стефановски

Премиера 11. април 1998

Горан Стефановски: КАЗАБАЛКАН

Режија: Златко Славенски
Сценографија: Валентин Светозарев
Костими: Елена Иванова, Благој Мицевски
Светло: Димче Спасовски

Улоги: Соња Михајлова, Петар Горко, Митко С. Апостоловски, Валентина Грамосли, Петар Мирчевски, Сузана Живорадиќ, Сашо Огненовски, Јулијана Стефанова, Душко Јовановиќ

Премиера: 20. април 1998

ДЕКАМЕРОН, по Бокачо

Режија: Александар Морфов
Сценографија и костими: Елена Иванова, Валентин Светозарев, Благој Мицевски
Музика: Румен Цонев
Кореографија: Рисима Рисимкин
Светло: Илија Димовски

Улоги: Борис Чоревски, Валентина Грамосли, Гордана Ендровска, Елена Моше, Иван Јерчиќ, Илько Стефановски, Јулијана Стефановска, Кристина Христова, Николина Кујача, Петар Горко, Петар Мирчевски, Сашо Огненовски, Соња Ошавкова

Премиера: 10. август 1998

Едвард Олби: ТРИ ВИСОКИ ЖЕНИ

Режија: Крикор Азарјан
Сценографија: Валентин Светозарев
Костими: Благој Мицевски
Избор на музика: Христо Бојациев
Светло: Илија Димовски

Улоги: Јоана Поповска, Менка Бојациева, Елена Моше, Кочо Поп Андоновски

Премиера: 10. септември 1998

Тенеси Вилијамс: МАЧКА НА ВЖЕШТЕН ЛИМЕН ПОКРИВ

Режија: Љупчо Ѓоргиевски
Сценографија: Валентин Светозарев
Костими: Благој Мицевски
Музика: Миодраг Неќак
Светло: Димче Спасовски

Улоги: Габриела Петрушевска, Петар Горко, Борис Чоревски, Јоана Поповска, Слободан Степановски, Соња Ошавкова, Михајло Петровски, Петар Стојковски, Мирко Лазаревски

Премиера: 6. ноември 1998

Петре М. Андреевски: ПОСЛЕДНИТЕ СЕЛАНИ

Драматизација и режија: Бранко Ставрев
Сценографија: Валентин Светозарев
Костими: Благој Мицевски
Кореографија: Валентин Соклевски
Избор на музика: Б. Ставрев и Х. Бојациев

Светло: Димче Спасовски

Улоги: Јоана Поповска, Митко С. Апостоловски, Владимир Талески, Валентина Грамосли, Петар Мирчевски, Соња Михајлова, Јосиф Јосифовски, Петар Стојковски, Благоја Спиркоски, Сребре Ѓаковски, Радојка Димевска, Михајло Петровски, Сашо Огненовски, Душко Јовановиќ, Борис Чорев-ски, Слободан Степановски, Ратка Радмановиќ, Јулијана Стефанова, Станко Стоилков, Аднан Алитовски, Мирослав Лазаревски

Премиера: 11. декември 1998

Жорж Фејдо: ТИ СИ НА РЕД

Режија: Коле Ангеловски
Сценографија: Валентин Светозарев
Костими: Благој Мицевски
Избор на музика: Христо Бојациев
Светло: Илија Димовски

Улоги: Борис Чоревски, Митко С. Апостоловски, Илько Стефановски, Петар Горко, Петар Стојковски, Слободан Степановски, Душко Јовановиќ, Сребре Ѓаковски, Сузана Живорадиќ, Соња Ошавкова, Кристина Христова, Радојка Димеска

премиера: 16. април 1999

Максим Горки: ВАСА ЖЕЛЕЗНОВА

Режија: Красимир Спасов
Сценографија и костими: Чајка Петрушева
Музика: Петар Радевски
Светло: Илија Димовски

Улоги: Соња Михајлова, Владимир Талески, Габриела Петрушевска, Јулијана Стефанова, Борис Чоревски, Валентина Грамосли, Душко Јовановиќ, Елена Моше, Сузана Живорадиќ, Митко С. Апостоловски

Премиера: 15. јуни 1999

Федерико Гарсија Лорка: ЉУБОВТА НА ПЕРЛИМПЛИН И БЕЛИСА

Режија: Благојче Божиновски
Сцена и костими: Благој Мицевски
Музика: Маријан Неќак
Светло: Димче Спасовски

Улоги: Сашо Огненовски, Кристина Христова, Соња Ошавкова, Радојка Димеска

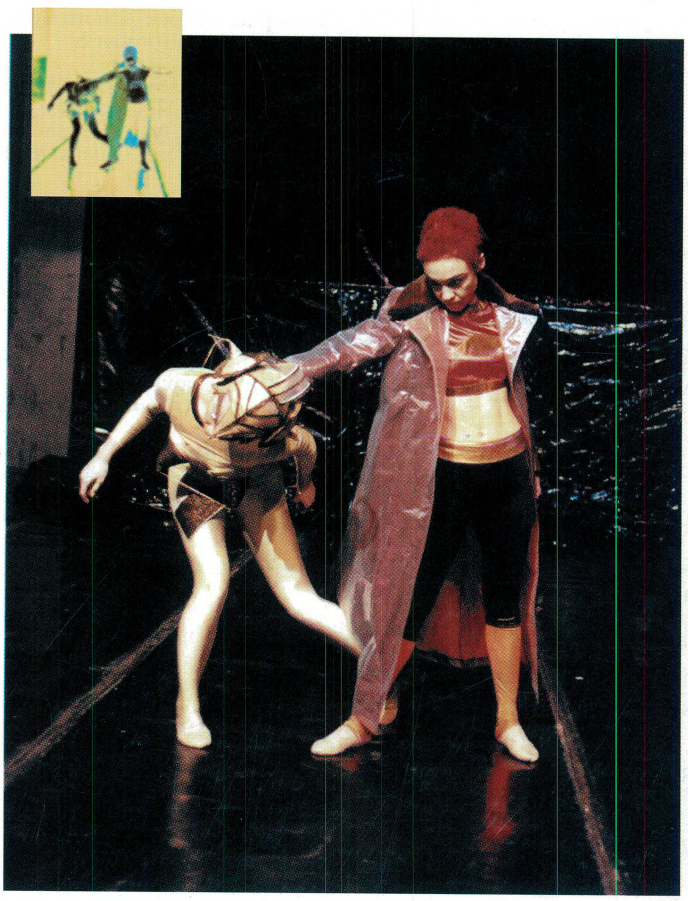
Премиера: 17. јули 1999

Алфред Жари: КРАЛОТ ИБИ

Режија: Владимир Милчин
Сценографија: Крсте С. Цидров
Костими: Благој Мицевски
Музика: Марјан Неќак
Кореографија: Кренаре Невзати
Светло: Димче Спасовски

Улоги: Петар Мирчевски, Јулијана Стефанова, Борис Чоревски, Слободан Степановски, Јулијана Мирчевска, Петар Горко, Мартин Мирчевски. Мирослав Лазаревски, Валентина Грамосли, Кристина Христова, Ратка Радмановиќ, Јосиф Јосифовски, Сашо Огненовски, Душко Јовановиќ, Иван Јерчиќ, Сребре Ѓаковски, Илко Стефановски, Михајло Петровски

Премиера: 20. август 1999



ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ Република Македонија
DRAMSKI THEATRE SKOPJE Republic of Macedonija

театар

ски гласник

Број 47 1999 Цена 100 денари

содржина

театарски гласник

Број 47, 1999 година

Светски ден на театарот

Мишел Тремблеј: меѓународна порака **3**

Мишел Тремблеј: ***Биографски податоци*** **4**

Дејан Дуковски: македонска порака **5**

Тодор Кузманов:
Домашната драма во преден план **6**

Тодор Кузманов:
Битолскиот НТ второпат во Австралија **10**

Веле Смилевски:
Високи творечки дострели на Г. Стефановски **13**

Василка Бумбарова:
Москва сто години по „Три сестри“ **27**

Театарскиот живот надвор од Македонија **30**

Иван Додовски:
Театарскиот јазик за новиот милениум **33**

Горан Тренчовски:
За подемот на кловновите и актерите **35**

Иван Ивановски:
Триумфалното враќање на Мери Бошкова од Белград во МНТ **37**

Јованка Стојановска-Другoвац:
Поглед врз драмското творештво на Асен Каваев **40**

Васил Тоциновски:
„Дијалози за иднината“ на Михаил Сматракалев **45**

Тодор Кузманов:
Монографија „Шишков“ **51**

Мирче Нешовски:
Дехуманизацијата и хипокризијата на времето **53**

Софија Доневска:
Комичната маска на Бен Акиба **55**

Ристо Стефановски:
Театарот во Македонија за време на I светска војна (1915-1918) **57**

Ристо Стефановски:
Театарот во Благоевград **64**

Ристо Стефановски:
Кратката пролет на некои театри во внатрешноста на СРМ **68**

Премиери: април 1998-април 2000 **73**

Списание на театрите и театарските професионалци во Македонија

Издавач:
Дирекција за култура и уметност на Скопје

За издавачот:
Мирко Стефановски

Адреса:
Булевар Св. Климент Охридски бб,
Поштенски фах 519, 91000 Скопје, Македонија

Телефон/факс:
(091) 222-341, 235-064, 238-372

e-mail:
skleto@unet.com.mk

Главен и одговорен уредник:
Ристо Стефановски

Редакција:
Александар Алексиев, Братислав Димитров, Дејан Дуковски, Богомил Ѓузел, Иван Ивановски, Жанина Мирчевска, Маја Мицевска, Горан Стефановски

Лектура, коректура и графичко обликување:
Здравко Ќорвезироски

Жиро-сметка:
40100-788-731, депонент на НБМ
ЕДБ 4030985187127

Предна корица:
„Лудиот Ибрахим“, Турска драма при ТН

Задна корица:
„Хамлет“, Драмски театар – Скопје

Печат:
Цином – Скопје

Мишел Тремблеј / Michel Tremblay

драмски писател

Меѓународна порака

Пред повеќе од две илјади години Електра на Еврипид запраша: „Како да го започнам моето обвинување?“ „Како да го завршам?“ „Што да стои во средина?“ Во оваа ера на еуфемизам и празна реторика, ера во која се смета за подобра форма онаа што ги поштедува чувствата на луѓето од онаа што ги нарекува нештата со нивното име, крикот на ќерката на Агамемнон нема загубено ништо од својата актуелност. Да обвини. Да објави. Да провоцира. Да вознемири. Зар не е тоа задача на театарот?

Трендот за универзалност по секоја цена и постојано нагласуваната глобализација, сега толку модерна, што се заканува да го сведе нашиот свет на едно село во кое доминира униформноста, секако нема да ја олесни улогата на театарот во нашето сè повеќе асептично општество, потчинето и управувано од високо од две или три моќни чудовишта на културата. Незаситната желба да се направи сè на земјата слично едно на друго ќе доведе до тоа сè да стане различно од она што е на земјата.

Поверојатно, спасот на почетокот на овој трет милениум ќе дојде од оние мали гласови што се креваат во сите ќошиња на светот, ја критикуваат неправдата и во согласност со самите темели на театарот, ја екстрахираат есенцијата на човечкото битие, ја дестилираат и ја транспонираат со цел да ја споделат со целиот свет. Овие мали гласови доаѓаат од Шкотска, Ирска, Јужна Африка, Квебек, Норвешка и Нов Зеланд. Тие крикнуваат од гнев и тоа се слуша насекаде. Понекогаш имаат локална боја и посебен вкус кои, вистина е, немаат ништо глобално во себе, но овие гласови барем се автентични.

И не само тоа, тие му зборуваат секому, бидејќи се упатени на прво место некому, на одредена публика која може да биде трогната бидејќи го препознава својот сопствен немир и неволите и може да се оплакува и да си се смее себеси. И ако нацртаниот портрет е навистина веродостоен, целиот свет ќе се препознае себеси.

Зашто универзалноста на еден драмски текст не доаѓа од местото каде што е напишан, туку од неговата хуманост, од релевантноста на неговите тези и од убавината на неговата структура. Писателите не се поуниверзални затоа што пишуваат во Париз или Њујорк отколку во Чикотими или Порт-о-Принс. Тие се универзални кога зборувајќи за нешто што го знаат добро пред публика која е подготвена да биде самокритична и да се види себеси каква што е, успеваат преку чудесата на театарот, преку вербата која ја вложуваат во него и преку искреноста, да ја опишат и да ја опеат човечката душа, да се задлабочат во нејзините мистерии и да го оживеат сето нејзино богатство. Универзалноста на Чехов не е во тоа што тој е Русин, туку во генијот што му овозможил да ја опише руската душа со која сите човечки суштества може да се идентификуваат. Истото важи за сите генијални, па дури и за едноставно „добрите“ драмски автори. Секој ред од дијалогот напишан од некој автор некаде во светот е универзален по дефиниција ако го изразува суштинскиот крик на Електра: „Како да го започнам моето обвинување?“ „Како да го завршам?“ „Што да стои во средина?“

St Adolphe d'Howard,
24 јули 1999 г.

Мишел Тремблеј / Michel Tremblay

драмски писател, автор на меѓународната порака по повод Светскиот ден на театарот

Биографски податоци

Мишел Тремблеј (Michel Tremblay) е доминантна фигура на театарот во Квебек, Канада, од доцните шеесетти. Тој е исто така познат и како новелист, преведувач и сценарист.

Во 1964 година ја освои првата награда на натпреварот за млади писатели, спонзориран од Канадската дифузна корпорација, за неговата драма „Le Train" која ја напишал во 1959. Во текот на истата година го сретна Андре Брасар (André Brassard) кој продолжи да ги режира премиерите на речиси сите негови драми.

Во 1965 Мишел Тремблеј ја напиша „Les Belles Soeurs" која за првпат беше поставена во 1968 во Théâtre du Rideau Vert во Монтреал. Веднаш беше прифатена од критичарите и од публиката и оттогаш е изведувана во многу земји. Во 1973 парискатa продукција прикажана во l'Espace Cardin беше прогласена за „најдобра странска продукција на годината". „Les Belles Souers" беше наречена „најважен настан во историјата на театарот на Квебек".

Во 1972 Мишел Тремблеј го напиша своето прво долгометражно филмско сценарио „Il était une fois dans l'est" кое беше режирано од Андре Брасар во 1973 година. Во 1974 филмот ја претставуваше Канада на филмските фестивали во Кан и Чикаго. Брасар и Тремблеј претходно соработуваа на краткиот филм „Françoise Durocher, Waitress" кој освои три канадски „Genie" награди во 1972 година.

Во почетокот на 1978 година, Leméac Editeur ги објави шесте новели кои ја сочинуваат „Chroniques du Plateau Mont-Royal" на Тремблеј, сите потоа преведени на англиски и објавени од Talonbooks во Ванкувер. Во 1986, Leméac објави една поинтимна новела „Le Coeur découvert" и нејзиното продолжение "Le Coeur éclaté" во 1993. Во 1990 се појави „Les Vues animeés", дванаесет автобиографски приказни кои се вртат околу едно младо момче и како тоа ги открива францускиот, американскиот и филмот на Квебек. Следат во 1992 „Douze coups de théâtre", втора збирка автобиографски приказни, и во 1994 „Un ange cornu avec des ailes de tôles" во врска со неговото откривање на литературата. „La nuit des princes charmants" излезе во 1995, а „Quarante-quatre minutes quarante-quatre seconds" во 1997. Во 1999 Leméac го објави неговото последно дело „Hôtel Bristol, New York, N.Y".

Многу од драмите на Тремблеј се добро примени во странство. Продукциите „Bonjour là, bonjour" поставена во Њујорк 1980 и во Токио 1981, „Les Belles Soeurs" во Чикаго 1982 и во Глазгов 1989 и „Hosanna" во Париз 1987 беа особено успешни. Неговите пиеси се изведувани насекаде низ Канада и Соединетите Држави, како и во Англија, Франција, Германија, Шкотска, Белгија, Финска, Полска, Австралија, Холандија, Италија, Шведска, Данска, Швајцарија, Венецуела, Бразил, Романија и Јапонија. Сите негови драми, 3 новели и една збирка раскази се преведени на англиски и објавени, а некои од неговите дела се објавени исто така во Франција, Англија и Германија.

Опусот на Тремблеј сега вклучува 22 пиеси, 3 музички комедии, 11 новели, 1 збирка раскази, 3 збирки кратки приказни и 7 филмски сценарија. Има преведено и адаптирано вкупно 20 драми од Аристофан, Пол Зиндел, Тенеси Вилијамс, Дарио Фо, Чехов, Гоголь и други. Исто така има напишано текстови за песни интерпретирани од некои од најпознатите пејачи во Квебек, а во 1989 напиша либрето за една опера.

Неговата најнова пиеса „Encore une fois, si vous permettez" за прв пат беше прикажана во 1998 во Théâtre du Rideau Vert и речиси истовремено изведена од Centaur Theatre во англиска верзија „For the pleasure of seeing her again". Во 1999-2000 оваа последна претстава беше прикажана на турнеја низ Канада.

Мишел Тремблеј има добиено 6 награди од Уметничкиот совет на Канада како и многу почести, меѓу кои Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres de France во 1984 (промовиран е во „Officier" во 1991). Истата година беше именуван за „Chevalier de l'Ordre National de Québec". Има добиено четири почесни докторати. Во 1999 ја доби Наградата за изведувачки уметности од Главниот гувернер.

Неколку книги се посветени на неговото дело, меѓу кои „Le Monde de Michel Tremblay" објавена во 1993 од Cahier Théâtre Jeu/Editions Lansman (Montreal and Carnières, во Белгија) и во 1996 речник на неговите дела. Во 1987 „Les Belles Soeurs" беше спомената во парискатa публикација LIRE во делот насловен „La bibliothèque idéale: le théâtre" како една од 50-те драми што треба да бидат вклучени во домашната библиотека на секој што се интересира за театарот од неговите почетоци.

Заради оригиналноста на неговиот стил, широкиот опсег на изразот, и неговата длабока визија на светот во кој живееме, Мишел Тремблеј е несомнено еден од најзначајните писатели на нашето време.

Дејан Дуковски

драмски писател

Македонска порака

eXistenZ* и *Performance.

Балканските градови станаа театарски сцени на крајот на XX век. Генералите имаат своја промоција. Соништата се претворија во кошмари. Декор на претставата се трупови во кал, бегалци во колони, разурнати домови, разурнати мостови, боцливи жици, граници, визи, затвори... Декорот е масивен. Ќе потрае некое време.

Како и чувството на страв... Животот го имитира театарот. Претставата ќе заврши. Генералите ќе си одат. Некој ќе мора да изгради. Да исчисти. Уметноста може да ги изгради разурнатите вредности на животот. Уметниците ќе го имаат искуството на вистината. Вистината е секогаш сурова. Искуството е болно. Театарот ќе почне повторно да го имитира животот. Реалноста на историјата ќе стане лага. Нереалноста на театарот ќе стане вистина.

Овие денови, кога некој ќе ме праша од каде сум, најлесно ми е да одговорам од државата театар. Во стварниот свет на театарот мојата држава нема проблем со идентитетот. Нема граници и визи.

Театарот е слободен. Не постои човек кој има клуч за заклучување на куќата што се вика театар.

Некој кажа – ова е стварен свет околу мене, само чекам да помине...

– Створени сме од истата материја како и соништата и овој краток живот е целиот обвиткан со сон – ама,

– Постои одреден систем во лудилото на политичарите – Треба секогаш да го цитираме Шекспир.

eXistenZ* и *Performance.

Скопје,
12 март 2000 год.

Тодор Кузманов

Домашната драма во преден план

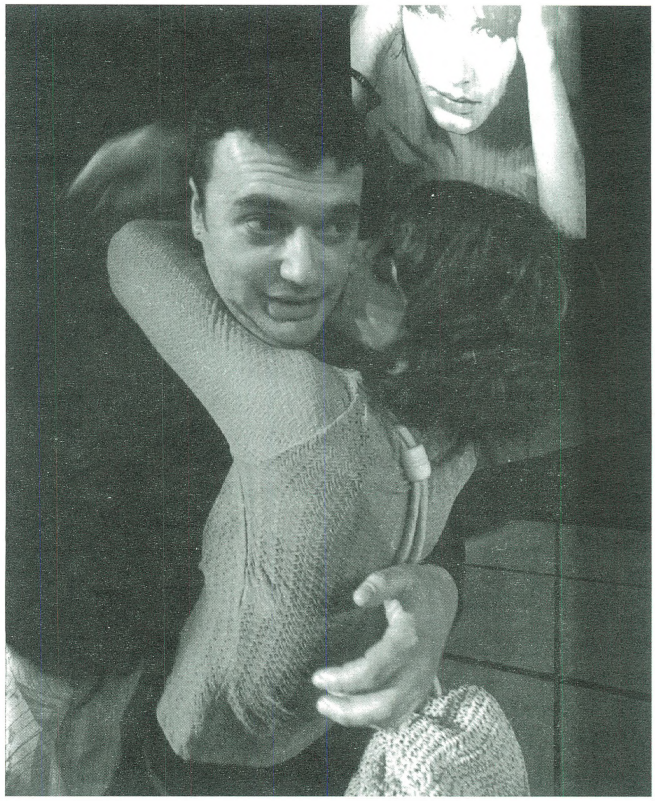
Во есенскиот дел на сезоната 1999/2000 во нашите театри беа изведени дваесетина премиери. Некаква посебна амбиција за одбележување на преминот од еден во друг век и за соодветна продукција не може да се забележи кај ниту еден театар посебно. Сепак има неколку исклучоци за кои ќе стане збор подолу. Во пресрет на пречекот на новиот век и милениум повеќе медиуми во земјава се посветија на правење анкети и сондажи за мислењата на луѓето од театарот околу тоа кои се најзначајните личности и настани кои го одбележаа векот што измина. Овие испитувања на мислењата се однесуваа подеднакво на она што се случувало во дваесетиот век во светот и кај нас. Според овие анкети од областа на светскиот театар најчесто беа наведувани личностите како што се Станиславски, Брехт, Гротовски, Лоренс Оливие, Питер Брук, Мејерхољд, Роберт Вилсон, Чехов и други, чиј придонес се смета за особено значаен; од она што во областа на театарот во дваесеттиот век се случувало кај нас во Македонија како посебно значајни беа издвојувани (најчесто) Димитар Ќостаров, Димче и Ацо Стефановски, Петре Прличко, Мери Бошкова, Олга Наумовска, Љубиша Георгиевски, Слободан Унковски, Горан Стефановски, Ненад Стојановски, Ристо Шишков, Васил Иљовски, Антон Панов, Ристо Крле, Коле Чашуле, Томе Арсовски, Јордан Плевнеш. На оваа листа, сепак, убедливо на прво место се котираше Војдан Чернодрински како еден од основоположниците на македонската драма и театар. Не треба да се занемари и фактот дека токму во дваесеттиот век (главно од 1945 до 1950 год.) се конституирани професионалните театарски куќи во Македонија и дека кон крајот на векот, а некои и во тековнава 2000 година одбележаа 50 години од своето постоење.

Македонскиот театар во дваесет и првиот век минува со единасет професионални драмски ансамбли, со Факултет за драмска уметност, кој во ноември минатата година ја одбележа триесетгодишнината од своето основање, воедно промовирајќи го и првиот постидпломски курс за театрологија под раководството на д-р Јелена Лужина. Во македонските театри работат окулу двесте и педесетина актери со завршено високо образование, а дејствуваат и неколку генерации на режисери, драматурзи и кадри од друг профил врз кои почива развојот и растежот на нашиот театар. Литературата и пишаниот збор за театарот кај нас бележат сè поголем број на био-библиографски единици, со што покрај со театарска практика македонскиот театар се здобива и со сè поголем број на теоретичари кои се занимаваат со феноменот на театарот и неговата суштина.

Во последните неколку месеци на 1999 год. најмногу премиерни изведби бележиме во Драмата на МНТ. Тука, режисерот Владимир Цветановски ја постави „Еригон“ од Јордан Плевнеш, како претстава во која доминира визуелниот елемент, а доаѓаат до израз и некои веќе осведочени карактеристики на драматургијата на споменатиот автор. Зоја Бузалковска со ансамблот на Драмата на нашата национална театарска куќа ја инсцинираше „Песочна сложувалка“ на бугарскиот автор Јана Добрева. (Ова е втора постановка на овој текст на Добрева. Првата се случи во Струмица во 1998. Режисер беше Душан Наумовски.) Од продукцијата на овој ансамбл уште ги бележиме и „Враќањето на мрачниот витез“, авторски проект на Кристијан Ристевски, како еден обид за поинаков вид на театар во кој познатата приказна за Бетмен се прикажува со користење на театарски и филмски изразни средства паралелно и со можност гледачите да избираат во кој правец ќе се развива приказната, односно каков ќе биде крајот на претставата од три возможни/понудени опции. Како своја дипломска претстава по режија на театарската академија, НАТФИЗ во Софија Владимир Талевски ја реализираше претставата „Мис на малиот град“ од Мартин Мекдонах. Во претставата доминираа актерските креции на Јелена Мијатовиќ и Милица Стојанова. Златко Славенски во оваа театарска куќа ја постави за прв пат кај нас антологиската пиеса од Франк Ведекинд „Будење на пролетта“, притоа користејќи ја неа само како повод, мотив, идеја. Заедно со драматургот на претставата Огнен Георгиевски, тие создаваат сосем нова претстава во која има многу цитати од познати светски автори. Во претставата настапуваат актери од повеќе генерации, а како посебен куриозитет е по подолго време ангажирањето на Мери Бошкова, доајен на македонската сценска уметност.

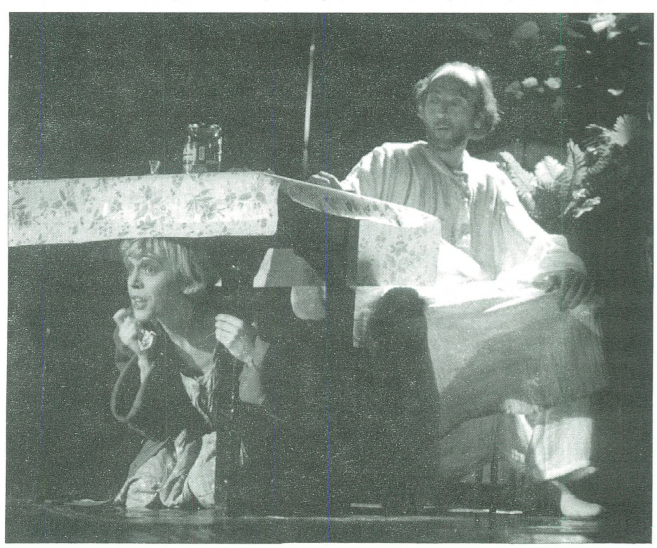
Последните месеци на 1999 година во МНТ ќе се паметат и по ескалацијата на незадоволство на вработените во куќата, поврзана со финансиски проблеми, при што управникот на куќата В. Цветановски побара изјаснување за довербата во раководството на куќата, која, доколку не ја добие, ќе резултира со негова оставка.

На сцената на Драмскиот театар од Скопје во последните три месеци на минатата година се реализирани претставите „Европа“ од Рене Калиски во режија на Патрик Вершурен, „Стари мизби“ од Мишел Тремблеј во режија на Коле Ангеловски и „Поблиску“ од Патрик Марбер во режија на Слободан Унковски. Прокетот „Европа“ е копродукција со Театарот „Ефемерид“ од Париз, кој по премиерата во Скопје гостуваше и во Франција, каде што имаше неколку изведби. Според најавите, претставата е веќе поканета за учество на неколку фестивали во странство и по потреба ќе биде обновувана. Постановката на еден од моментално култните текстови во современата европска драматургија, „Поблиску“ од Патрик Марбер (драмски текст кој по праизведбата во 1997 год. е поставен на најпрестижните европски и американски театарски сцени) како да беше круна на театарската 1999 за Драмскиот театар. Тоа е претстава со која по пауза од неколку сезони (5-6) повторно режира Слободан Унковски. Тоа беше особено грижливо работена претстава со завидни достигнувања во секој сегмент (сценографија и костими, музика, кореографија итн.) Автори на овие сегменти беа Ангелина Атлагиќ, Влатко Стефановски и Кренаре Невзати. Во претставата посебно беше забележлив настапот на актерката Верица Недеска, која, иако сè уште студент на ФДУ, се промовираше како талент од кој треба многу да се очекува. „Стари мизби“ од М. Тремблеј во режија на Коле Ангеловски е драмска минијатура во која настапуваат актерите Сашо Тасевски и Роберт Велјановски, а во која се третира хомосексуалноста како појава низ односот на двајца мажи. Репертоарот на Драмскиот театар е збогатен и со постановката на пиесата „Земјомер“ од Николај Колјада во режија на Владимир Милчин. Претставата е значајна, меѓу другото, и како светска праизведба на овој текст на реномираниот руски драматург. Инаку, истиот режисер ја постави и „Мурлин Мурло“ од овој автор на сцената на МНТ пред една година. „Земјомерот“ е силна и потресна претстава за трагичната разврска на системот на транзиција кој ги зафаќа сите општествени слоеви. Смената на системот прави пустош зад себе. Ликовите со само 40 години се бивши и безнадежни. Во стариот систем се отпишани, во новиот нема место за нив. Злото во форма на дрога, алкохол и проституција завладува со светот и животот на малите и обични луѓе од периферијата. Земјомерот (Ванчо Петрушевски) е единствениот лик со конкретна задача, на сите им го одмерува парчето земја! Во претставата играат Дејан Лилиќ, Рефет Абази, а посебно со своите ролји се наметнуваат Маја Вељковиќ, Билјана Драгичевиќ и Зоран Љутков.



„Поблиску“, драмски театар – скопје

Во ноември ’99 Битолскиот народен театар ја одбележа 55-годишнината од своето основање. По овој повод беше подготвен соодветен материјал кој претставува дополнување на монографијата по повод златниот јубилеј и во кој се поместени одржаните премиери во меѓувреме. Во исто време беше изведена и премиерата на „Македонска крвава свадба“ од Војдан Чернодрински во режија на Љупчо



„мурлин мурло“, драма на мнт – скопје

„Последните селани", битолски народен театар

Ѓоргиевски. Претставата беше оценета како особено успешно преточување на нашата драмска класика во современ театарски чин. Со постановката на „Армагедон", авторски проект на Љубиша Георгиевски, чија премиера, наместо кон крајот на декември '99-та, се одржа во првата половина на јануари, како прва премиера како на театарот од Битола, така и воопшто во земјава во новата 2000 година. Освен тоа, таа ќе остане и како една од ретките претстави кои беа инспирирани од преминот на вековите, односно одбележувањето на двете илјади години христијанство. Во неа Георгиевски како автор и на текстот на еден повеќе публицистички отколку драматуршки јазик иронизира, укажувајќи дека историјата на цивилизацијата и не е ништо друго туку историја на експанзија на злото, па затоа, како што стои и во Библијата, ќе следи божјата казна. Тоа е тема која секогаш се актуелизира кога се во прашање одбележувањата на јубилејните годишнини... Претставата, се разбира, од друга страна, посебно ја третира домашната состојба на корупција, криминал, дрога и други зла. Уште една претстава од нашата домашна драмска класика се најде на репертоарот на Битолскиот театар. Тоа е „Печалбари" од Антон Панов во режија на Бранко Брезовац. Овојпат претставата е работена како мјузикл, односно како музичка драма во која како ко-автор може да се смета и композиторот Миодраг Нечак, кој ги напиша сонговите. Во целина, тоа беше мошне интересно и ново читање на овој антологиски текст. Режисерот Брезовац наративната структура на текстот ја заменува со брзо темпо и промени, а необичноста е и во сценографската рамка која повторно се покажува како многу функционална и оригинална. Во претставата има сцени кои изгледаат спектакуларно, а има и поетични минијатури, иако забележлив е нееднаков приод и третман во стилот на играта кај одделни актери. Некои од главните ролји во оваа претстава ги толкуваат Владимир Талевски, Сузана Живорадиќ, Петар Горко, Борис Чоревски, Илко Стефановски и др.

По летната театарска шема (кога промовира еден тип на забавно-кабаретски претстави во кои главните идеи и реализацијата им беа доверени на актерите), Кумановскиот драмски ансамбл продолжи со засилено темпо и во есенскиот дел, во кој реализираше три претстави: „Клип шоу", „Разбојник" и „На отворено море". Првата од наведените претстави е продолжение на забавниот жанр со елементи на куклен театар и танц во која учествуваат аматери; „Разбојник", во режија на гостинката од Република Бугарија Гергана Тодева, останува забележана како интересна постановка која засега е единственото дело од чешкиот драмски писател Карел Чапек реализирано кај нас. И постановката на пиесата „На отворено море" исто така е постановка на кај нас малку поставуваниот драмски автор Славомир Мрожек. Постановката на оваа Мрожекова пиеса ќе остане запаметена по својот радикализам (без покритие) во желбата за актуелизација и нејзино осовременување кое изгледа доста насилено и несоодветно. Инаку, главните три лика во оваа претстава со актерска исцелизираност и вештина ги толкуваа Горан Илиќ, Драгиша Димитриевски и Жаклина Стефковска. Во овој театар е покренатa и иницијатива за соработка и заеднички проект со театрите од Лесковац (СРЈ) и од Ќустендил (РБ).

Во Прилепскиот народен театар во пресрет на одбележувањето на 100-годишнината од праизведбата (во 2000 год.) беше поставена „Македонска крвава свадба", во режија на Стојан Стојановски. Иако тоа не беше постановка лишена од некои оригинални идеи и сценски решенија, како и од некои симпатични актерски остварувања, сепак во целина земено сите тие беа неконсеквентно спроведени и жанровски невоедначени. Во октомври Народниот театар од Прилеп со претставата „Полковникот птица" од Христо Бојчев во режија на В. Цветановски учествуваше на фестивалот „Сцена на крстопат" во Пловдив – Република Бугарија. Во март годинава Прилепскиот народен театар ја одбележа 50-годишнината од своето основање. По тој повод беше издадена фотомонографија чиј автор е театарскиот кри-

„Последната ноќ на сократ", народен театар – струмица

тичар Иван Ивановски, а во чест на јубилејот се одржа и премиерата на претставата „Градскиот саат“ од Коле Чашуле во режија на Бранко Ставрев. Во режиската постановка на Ставрев до израз доаѓаат актуелните призвуци и значења на оваа комедија настаната кон средината на шеесеттите години на минатиот век. Во прилепската претстава главна одлика на актерската игра речиси без исклучок беше автентичноста, при што посебно со своите остварувања се издвојуваат Марјан Чакмакоски, Најдо Тодески, Димитар Вандески, Благоја Спиркоски, Илко Стефановски...

Од продукцијата на Струмичкиот театар во наведениот период (октомври-декември 1999) имаше две премирни изведби, од кои едната беше особено значајна, што го потврдуваат и низата позитивни критички одгласи. Станува збор за постановката на „Последната ноќ на Сократ“ од Стефан Цанев во режија на Љубиша Георгиевски, во која настапија актерите Петар Темелковски, Крсте Јовановски и Зора Георгиева. Постановката на режисерот Георгиевски и актерите Темелковски и Јовановски беше ретко оригинална и провокативна. Другата претстава, „Зоолошка приказна“ од Едвард Олби во режија на Горан Тренчовски помина главно глуво за македонската театарска јавност, иако со неа овој театар учествуваше и на меѓународниот театарски фестивал во Елбасан (Република Албанија).

Во останатите театарски колективи не се смогнаа сили за повеќе од една, или во некои случаи ниту една премиерна изведба во есенскиот дел на сезоната 1999/2000 година. Така, Турската драма при ТН имаше премиера на „РРР“ од Јордан Плевнеш, која се одржа во Марсеј, Франција, а потоа и во Скопје. Во реализацијата на претставата значајна помош пружи Градскиот театар од Истанбул кој ја изработи сценографијата, а која воедно останува и како најуспешниот сегмент на оваа изведба заедно со некои од актерските креации. Во Албанската драма, исто така, имаше само една премиерна изведба. „Хамзи бег“ од Харис Силјаџиќ ја постави Виолета Цолева. Народниот театар од Велес на својот репртоар ја стави „Комедија А“, која според соџетото на Базилио Локатели ја адаптираше и ја постави гостинот од Бугарија Александар Илиев. Тоа беше убава можност за публиката да проследи претстава од жанрот на Комедија дел арте, што кај нас ретко се случува, а што беше овозможено со извонредното познавање и творечката пасионираност на гостинскиот режисер токму за овој жанр. Ролјите во оваа едноставна и забавна претстава која засмејува ги толкуваа Васил Зафирчев, Зорица Панчиќ, Младен Крстевски, Јордан Витанов, Слободанка Чичевска, Весна Димитровска и др. Во Народниот театар во Штип во периодот октомври 1999 – март 2000, е реализирана само една премиера. Тоа е водвиљот „Како да се ограби банка“ од Сами Фејд во режија на Симеон Гаврилов.

„комедија а“, народен театар велес

Претставата меѓутоа не понуди некои позначајни резултати ниту на планот на режисерската естетика, ниту во актерските остварувања (со исклучок на некои од нив)... Од работата на единствениот театар за деца кај нас ја одбележуваме неговата неколкудневна турнеја во Република Кина (Тајван).

Извесна, скромна продукција бележиме и на т.н. алтернативна сцена. Тоа се претставите „Професионалци“ (според Дејвид Мемет), „Експеримент 999“, проект на Синиша Ефтимов, и „Тест“ на Наташа Поплавска, сите реализирани во Младинскиот културен центар во Скопје. Тука спаѓа и претставата „Цензор“ во режија на Срѓан Јаниќиевиќ, а во продукција на Центарот за урбана култура „Бабилон“. Младинскиот културен центар, имајќи ја предвид неговата сопствена продукција, копродукција, како и основањето на камерната сцена, сè повеќе станува центар на театарски случувања, кои главно можеме да ги сметаме за алтернативни. Треба да се одбележат и настојувањата на оваа куќа да биде организатор на мини театарски фестивал на кој би се прикажувале алтернативни театарски проекти со амбиција во програмата да се вклучат и некои претстави од странство.

Во овој ред на нештата во периодот кој е предмет на овој запис спаѓаат и Дионисовите чествувања, кои во чест на актерката Мину Угриновска ги организираше и ги спроведе Поетскиот театар „Скрб и утеха“. Овие дводневни чествувања опфатија некои од претставите на овој театар, предавања и промоции на нови книги ,меѓу кои ја бележиме онаа на Питер Брук – „Не постојат тајни“. На почетокот од двеилјадитава доминираат претставите работени на домашен текст од причини што годинава се одбележува јубилејот 100 години од праизведбата на антологиската пиеса „Македонска крвава свадба“ од В. Чернодриниски, како и поради тоа што Македонскиот театарски фестивал годинава ќе биде посветен на домашната драма. ■

Тодор Кузманов

Вторпат Австралија

Ова е запис за втората турнеја во историјата на Битолскиот народен театар на австралискиот континент реализирана во периодот од 28 март до 25 април 2000 година. Можеби претенциозно звучи да се каже „на австралискиот континент“ од причини што многу места и области сепак останаа надвор од доменот на Битолскиот театар, и покрај тоа што и таму има големи групи македонски иселеници (Перт, Бризбејн, Дарвин...) Од друга страна, ни она што го опфати оваа турнеја не е така малку... За оваа турнеја како куриозитет ќе останат сврзани некои работи, како што се, на пример, бројот на претставите со кои се гостуваше и бројот на изведбите.

Имено, ретко кој театар може да си постави за цел, или да се осмели, да појде на толку долг пат со дури седум претстави од својот репертоар, кои доживеаја 27 изведби. Тоа се бројки што фасцинираат и зачудуваат. Ги фрлаат на колена и гостите и домаќините. Ова веројатно најдобро го разбираат токму луѓето од театарската фела. Ете, затоа и оваа турнеја уште при почетокот на својата реализација ги понесе епитетите на подвиг и на исклучителен настан со трајно значење, особено за културното живеење на нашинците од дијаспората. Фактот што за кусо време е анимирана бројка од околу пет илјади гледачи зборува за мисионерскиот карактер и за улогата на ова гостување. Потврдата за тоа стигна, исто така, уште во текот на гостувањето. Од изјавите на гледачите анкетирани непосредно по проследувањето на претставите сите имаа само изрази на благодарност и воодушевеност од настапот на битолските драмски уметници. Еден ваков исказ сепак не може, а да не се цитира: „...нашиот живот (внимавајте, не само културниот) ќе добие сосем поинаква смисла и богатство доколку Битолскиот театар ни гостува секоја година!“ Сепак, тоа не значи дека немаше и реакции од друга природа. Една од нив е, на пример, и онаа кога на веста за гостувањето некој прокоментира „...а Битолски ли, па сме го гледале (пред три години!?)“ Тоа, се разбира, зборува и за еманципацијата во поглед на сопствената култура и за разбирањето на односниот господин, што во студена промисла ваквите напори за културна понуда од Република Македонија ги прави уште поургентни и неодложни...

СКОПЈЕ-ВИЕНА, 28 март

Патувањето започнува регуларно без доцнење и без некои особени потреси. Некои патуваат првпат, а некои се „газди“. Тие, за разлика од првите, се нешто посамоуверени и посигурни. На лицето на другите се читаат неизвесноста од авантурата што ги очекува и љубопитноста како составен дел на секое патување. За сите, пак, заедничко е дека на нивните лица има траги од ноќното бдеење пред поаѓањето на долгиот пат! Во Виена до следниот авион има неколкучасовна пауза. Се мотаме како авети низ луксузната аеродромска зграда и не сакајќи си споменуваме на јадот и бедата на Скопскиот аеродром. Конечно, некаде околу 13,30 се качуваме во грдосијата на компанијата „Лауда“ (боинг ли, што ли беше?) и го започнуваме небесниот танц. За да биде удобно, се грижи млад, убав, шармантен персонал. Сонот-лет од околу единаесет часови до првото пристаниште Куала Лумпур минува без посебни возбудувања. Возбудата кулминира со протегањето на нозете во купиштата мермер, стакло и железо што симетрично и хармонично се распоредени обликувајќи ја прекрасната аеродромска зграда, симбол на новото време во Куала Лумпур. Пушачите мака мачат за да дојдат до својата порција смртоносен чад од цигари. Зорле си го бараат, иако сè наоколу им се противи! Во прв ред чистотата, која фасцинира. По кусо време, продолжуваме за Сиднеј. Таму авионот ја допира австралиската почва и се чувствувавме како безмалу да сме стигнале. Но, не! Следуваат уште два часа престој на австралиското небо, колку што трае летот до Мелбурн – нашата прва дестинација...

МЕЛБУРН, 29 март (навечер)

Уште на аеродромот нè пречекуваат домаќините од друштвото „Јане Сандански“ (ги има повеќемина, но за нас, грубо речено, тоа се Здравко и компанија...) По првото добредојде, нè сместуваат во не толку угледниот мотел „Палмс“ во Фуцкрај, а веднаш потоа заминуваме во Македонскиот културен центар „Сан шајн“... Изминува првиот удар. Тука сме, на свое сме. Утрината започнува телефонскиот метеж, а како реакција на него паркингот на мотелот се полни со автомобилите на нашинците

дојдени да се видат со своите. Потем оваа слика ќе се повторува до крајот на гостувањето, особено во деновите кога нема претстави! Гледам дека тоа е и очекувано и познато. Едноставно, уиграна шема! Неисе!

Во петокот, на 31 март, се одигрува првиот настап во Културниот центар на општината Витлси. Таму сме порано и се воодушевуваме од убавината на објектот (тоа е нова зграда која според достапните информации е пуштена во употреба во 1996 год.), а по претставите публиката се воодушевува. Убаво, па затоа и дојдовме. Прво се одигра „Македонска крвава свадба", а потоа „Последните селани". И гледај, чудо! Првата претстава, иако се сметаше за позната, сепак помина во сенката на втората. Драматизацијата на романот на Петре М. Андреевски, преточена во сценски чин, одекна како бомба. Ги погоди во срцето. Ги чепна на најболното место. Секој од нив оставил некој свој. А претставата, имено, зборува за нив – осамените, оставените, напуштените. И за тоа како нивните немаат време ли, желба ли, да ги видат. Да ги посетат на ден-два. Е, нема прошка! Она што го отуѓуваш – ќе те отуѓи! Сè додека одненадеж и неочекувано не се појави нешто како споменатата претстава, па да ви текне дека во брзаницата да си го средите животот сте заборавиле на своите најблиски!? Ете, овие вистини како да се наметнаа од самиот почеток, па потоа претставата стана задолжителна на сите места каде што се патуваше. Така и треба. Втората вечер првпат се игра „Печалбари". Тоа што е работена како мјузикл, како да наиде на извесна резервираност. Изгледа нашинците овде не сакаат да им се приредуваат стресови и некои радикални упади во менталниот систем. Третата вечер во Македонскиот центар „Сан шајн", кој воопшто не е театарска сала, се играат „Женидба", „Трите високи жени" и „Љубов и пијано". Овие последниве две само делумно. И така, во еден викенд изведени се вкупно седум претстави.

Во понеделникот и вторникот, надвор од првобитната програма, предвидени се настапи во театарот „Ла мама" во центарот на Мелбурн. Тоа е алтернативен театар за околу стотина гледачи. На претставите таму се поканети актери, новинари, театарски критичари и воопшто луѓе од театарскиот занает. Првата вечер се играат „Македонска крвава свадба" и „Слугинки", а втората само „Слугинки". И тоа двапати. Секоја чест на трите актерки (Валентина Грамосли, Елена Моше и Јулијана Стефанова). Оние малку гледачи кои ги видоа претставите, не штедеа комплименти за битолските актери, во прв ред! Како и да е, тоа беше обид Театарот да се претстави во комплетно издание и пред австралиската културна јавност. За да биде тоа поуспешно, мора да се спроведат многу пообемни подготовки отколку што тоа беше случај овојпат. Но, вредеше да се проба! Логистичка поддршка на овој обид беше битолскиот Австралиец Владо Крстевски со сопругата Багријана (по потекло од Бугарија). Тој е лекар, а таа актерка. Од неа ги дознавме новостите и организацијата на театарскиот живот во Мелбурн. Во оваа метропола од околу четири милиони жители, само два театра имаат државна финасиска поддршка (иако не целосна). Тоа се *Мелбрун театар компани* и *Плеј бокс театарот*. Првиот со третман на национален и вториот како театар во кој се играат современи дела од домашни автори. Во првиот доминира драмската класика (на репертоарот, во периодот за кој станува збор, беше Шекспировата „Мера за мера"). Сè останато се т.н. фринџ-театри со неизвесна судбина. Постојат од проект до проект и постојано се во движење. Како што ни изјави соговорничката, најупорните остануваат в театар најмногу десетина години, а потоа заминуваат во други професии. Ете, така е тоа во Австралија. Неодоливо ме потстетува на изјавата на режисерот Унковски кога беше министер за култура, „...ако некој завршил за актер, режисер... не значи дека цел живот мора да остане тоа..." Макотрпен е овој актерски леб! Не само кај нас!

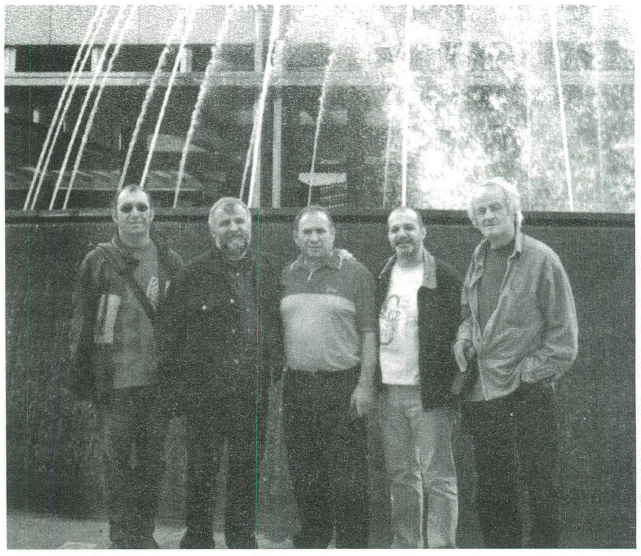
Следуваат два слободни дни кои, покрај за разгледување на градот и за посета на роднините и пријателите, дел од екипата ги користи за да ја види хит-претставата во Мелбурн „Зборот на мама", во која шест извонредни актерки го анимираат и го „палат" гледалиштето. Женски агол на гледање на работите, или исповедување на своите женски маки! Ракурс: комичен! Некои веќе се обиделе да создадат и машка верзија. Не чувме дека имала ваков успех! Во четвртокот поаѓаме за Сиднеј. По пат, пауза и правење скара, со што навидум го скратуваме растојанието од околу илјада километри.

СИДНЕЈ, 6 април

Градот фасцинира со својата големина и раскош. Тука нè чека и школката пред која се поклонуваат и се сликаат илјадници туристи. Се разбира, станува збор за *Опера́та хаус.* Македонската варијанта е веднаш створена. На самото место. Опера – хаос! Сето ова коинцидира и со новостите околу

илко стефановски и бранко ставрев

случувањата во Македонскиот народен театар во Скопје, а за што вестите стигнуваат дури и овде. Баш овој Тино (Валентин Светозарев) не се расфрла многу во трошењето на парите здиплени од МНТ!? Господ нека ни е на помош! Што нè брка, тоа и нè чека. Овде во Сиднеј силно се чуствува поделеноста на македонската заедница по прашањето на црквата. Практичната димензија е бојкот на претставите на Битолскиот театар од спротивниот табор. Демек, ова не го организирале нашите! Глупости, или што би рекол Теофил Жешков (од „Последните селани"), „...Да видиш, да не веруваш!" Ама тоа ти се „македонцките работи". Овде претставите се играат во општините Рокдајл и Хрсвил, каде што има многу Македонци, а меѓу нив најбројни се битолчани. Претставите минуваат одлично, со тоа што има реакции на скапата влезница (50 австралиски долари, или околу 70 германски марки). Што е многу, многу е! Во Македонскиот културен центар во Рокдајл, Друштвото на битолчани во Сиднеј приредува вечеринка за гостите од родниот крај. Атмосферата е зачинета со поздравни говори, здравици, изобилна храна, виски и песна, па некои не можат да одолеат! Следниот ден има и прием во Општината. Градоначалникот упатува поздрави до Битола, со која оваа Општина е збратимена. Излегува дека и покрај тоа, овде последни дознаваат за гостувањето на Битолскиот театар, па не се во можност својата гостоприемливост да ја искажат и на поинаков начин. Тука го сретнувам Миле, кој ми зборува за цвеќето што не мириса и за своите повреди на телото, но и на душата. Па и на сметката. Телесно се повредил на работа, душевно со отсуството од дома (тоа секако е Македонија во која „...и каменот мирисa"), а сметката – тоа се неговите заробени 150 000 долари во нашите банки. И неговиот пријател Љупчо е тука. Но, тој не дава слабост. Сè сфатил и му пркоси на животот. Можел да работи уште, но решил да престане, доста било. Ја скротил својата алчност. Ми дава извонреден предлог да ги анкетирам нашинците кои спечалиле милиони, а сега живеат во старечки дом. Предлогот го прифаќам, ама Старечкиот дом го наоѓаме празен. Повторно недоразбирања меѓу нашинците за да профункционира тој. Што да се прави? Важна е поентата – парите ниту биле, ниту сега можат да бидат сè! Во меѓувреме се влошува здравствената состојба на Илко Стефановски и заради тоа се прават дополнителни измени во програмата, во која е предвидена и посета со настап пред нашинците во Волонгонг, Њу Касл, и во Камбера. За време на викендот, од 14 до 16 април, ги минуваме наведените места. Особено воодушевен, срдечен и топол прием ни приредуваат нашинците во Квинбијан (Канбера) од битолското друштво „Тумбе кафе". Утредента со нивната љубезност правиме туристичка тура низ Канбера и посета на австралискиот Парламент. Го обиколуваме и делот во кој се сместени дипломатските претставништва, а во кој упорно недостига македонски конзулат или амбасада!? Патот од Канбера за Мелбурн ни го развеселува возачот Ицко односно Кристијан, или накусо Крис. Македонец од Леринско кој одлично го зборува јазикот, но тоа не му пречи да се изјаснува како Грк. Не е ни единствен кој заради привилегиите и грижата на грчката држава ја избира девизата „Уби бене, иби патриа!"



дел од битолскиот ансамбл во австралија, меѓу кои се: благоја стефановски, љупчо георгиевски и бранко ставрев

МЕЛБУРН, 17 април

Враќањето во Мелбурн го доживуваме како враќање дома. Се поткрева моралот на екипата – уште еден викенд и дома. Времето до петокот минува во шопинг. Некои, жими бога, не се штедат. Колку се тие помали – толку куферите им се поголеми. А во меѓувреме, зајадливо мрморат. Се знае, на големиот ангажман, на условите, на дневниците... сè до следната турнеја кога очи ќе вадат ако случајно не бидат на списокот за патување. Ама, само додека појдат. После приказната се повторува!

Последните претстави на 21 и 22 април се играат во Престон област, во која има голема концентрација на македонско население. Претставите минуваат одлично, наспроти неделната проштална средба во клубот во „Сан шајн" каде што само мал број најблиски доаѓаат да се збогуваат со овде вообичаениот поздрав „па, до скоро видување, по некоја година!"

За цело време екипата се интересира за здравствениот билтен на својот колега Илко Стефановски, кој остана во Сиднеј и успешно закрепнат ни се придружува, или поправо ние му се придружуваме во авионот што од Мелбурн летнува во 10,30 навечер. Без поголеми застои и чекање, со припомош на временската разлика, во Скопје слетуваме на 25 попладне. Играта е завршена. Стапнуваме наземи побогати за едно искуство, со многу нови познанства и уште повеќе доживувања... ■

Веле Смилевски

Високи творечки дострели

Две децении претставуваат своевидна епоха во развојот на една литература. На планот на драмата периодот 1974-1994 год. во македонската литература е одбележан со силното присуство на творештвото на Горан Стефановски. Во овој период Стефановски создаде импозантен опус и по обем и по вредности. Во тој опус значајно место заземаат следните остварувања: „Јане Задрогаз“ (1974), „Диво месо“(1979), „Лет во место“ (1981), „Хај-фај“ (1982), „Дупло дно“ (1984), „Тетовирани души“ (1985), „Црна дупка“ (1987), „Лонг плеј“(1988) и „Кула Вавилонска“ (1989).[1]

Само дваесетина години пред појавата на Горан Стефановски, Ристо Крле ги објавува пиесите „Велик ден“ и „Гроф Миливое“ (1950), а Васил Иљоски со неколку остварувања („Чест“-1953, „Кузман Капидан“-1954 и „Син и татко“-1955) го најавува своето активно творечко присуство во новиот, слободен или: *реѓуларен* период на македонската литература. Неколку години подоцна (1957 и 1958) македонските театарски сцени се под знакот на драмата „Вејка на ветрот“ од Коле Чашуле. Веќе во 1960 Чашуле ги печати „Црнила“, а наредната, 1961 година, Томе Арсовски го објавува „Парадоксот на Диоген“. Овие автори со своите остварувања, означени како составки на фондот на модерната македонска драматургија, го доближуваат драмското творештво до главните текови на современата македонска литература. На тој начин е надминат еден очигледен вакум или, како што Александар Спасов го означува – *одреден застој,*[2] бидејќи иако со остварен фонд и зацртана традиција во периодот меѓу двете светски војни, драмското творештво во првата фаза од развојот на современата македонска литература доживува стагнација во споредба со другите родови, пред сè во однос на поезијата. Тоа зборува дека во таа фаза развојот на драмската литература не е еквивалентен на развојните особености на другите литературни родови и на развојот на македонската литература во целина. Овој парадокс особено е видлив од аспектот на развојните процеси во поширокиот историски контекст. Во врска со него Гане Тодоровски пишува: „Место логичното оформување на современата литература преку појавата на поодделните родови како што логично следува – нашата литература знае за еден понеобичен тек на развојот. Пред да се појави Рацин со своите Бели мугри“, пред да се јави К. Неделковски со своите „Молскавици“, нашата литература регистрира постигања во областа на драмата“.[3]

Вака воспоставените релации упатуваат на следниот факт: првите објави на Р. Крле и првите видливи чекори на *враќање* на В. Иљоски со нови драмски текстови во современите текови на македонската драма, и остварувањата на Чашуле и Арсовски, што ги бележат почетоците на модерната драма кај нас, како циклус карактеристичен по својата хетерогеност во барањето на новиот драмски израз и по своите вредности, со присуство и на други автори покрај спомнатите, и во исто време карактеристичен и со феноменот на т.н. *средба на генерациите* од два периода сосем различни по општествено-политичките и културните констелации, доаѓаат по дваесетина години од појавата на македонската *битова драма*, на она „посебно поглавје во историјата на македонската литература, на македонскиот театар, на македонската култура воопшто“[4] со изведбите на „Ленче Кумановче“(1928) и „Нагазил човекот“ или „Чорбаџи Теодос“ (1937) од В. Иљоски, потоа, непосредно пред II светска војна, на „Парите се отепувачка“, „Антица“ и „Милион маченици“ од Р. Крле и „Печалбари“ од А. Панов. Овие циклуси, што се надоврзуваат на основите на македонската драма од почетокот на нашиов век („Македонска крвава свадба“ од В. Чернодрински), ја означуваат специфичната развојна линија на македонското драмско творештво и сведочат за посебноста на она што Г. Старделов го нарекува *автохтона македонска драмска традиција*[5]. Во таа веќе богата и разновидна традиција белези на својот творечки идентитет втиснаа цела плејада автори од раз-

1 Наведените драми се предмет на овој труд. Тие се објавени во книгите: „Диво месо“ („Јане Задрогаз“ и „Диво месо“), Мисла, Скопје 1981, „Лет во место“, Мисла,Скопје 1982, „Одбрани драми“ („Диво месо“, „Лет во место“, „Hi-Fi“, „Дупло дно“ и „Тетовирани души“), Мисла, Скопје 1987, и „Диво месо и нови драми“ („Диво месо“,„Црна дупка“,„Лонг плеј“ и „Кула Вавилонска“), Трето уво, Скопје 1992.

2 Александар Спасов: „Белешки за современата македонска драма“, кн. „Истражувања и коментари“, Култура, Скопје 1977, стр. 80.

3 Г(ане) Тод(оровски): „Македонската литература меѓу двете светски војни“, „Разгледи“, Скопје 1955, бр. 2, стр. 8.

4 Георги Сталев: „Македонската драма меѓу двете светски војни“, Предавања на 24. семинар за македонски јазик, литература и култура, Скопје 1981, стр. 198.

5 Георги Старделов: „Горан Стефановски или vita triumphatrix“ кн. „Портрети и профили“, Мисла, Скопје 1987, стр. 318.

лични генерации (покрај веќе посочените и: Бранко Пендовски, Димитар Солев, Благоја Иванов, Бранко Варошлија, Петре М. Андреевски, Богомил Гузел, Живко Чинго, Георги Сталев, Миле Неделковски, Васе Манчев, Јордан Плевнеш). Меѓу овие поклоници на драмската литература Горан Стефановски зазема посебно место. Неговото творештво се надоврзува на постигањата на нашата драма и ги збогатува нејзините развојни текови со она што во него е ново и разновидно[6] и како содржина, и како структура, и како високо остварена литературна вредност. Во оваа смисла Александар Алексиев пишува: „Ваков профил на драмски автор нашата драма и театар одамна очекуваа. Неговата појава беше речиси неизбежна како закономерен резултат на натрупаните искуства и вредности, на веќе облагодарената нива од страна на неговите предходници. Нив Горан Стефановски не ги исклучува, туку само ги надополнува."[7] Следствено, може да се констатира дека делото на Горан Стефановски е показ на брзиот и богат растеж на драмското творештво кое, токму во периодот на појавата и афирмацијата на овој автор во најсугестивен вид потврди дека сè повеќе станува важна и неодминлива литература, вредна пред сè како литература, и како таква инспиративна за откривање и реализирање на новите можности на современиот театар.

Политичките, националните и социјалните проблеми во дел од творештвото на Горан Стефановски наоѓаат третман во рамките на конкретно историско време. Така, дејството на „Диво месо" е лоцирано пред почетокот на Втората светска војна, „Лет во место" се случува по Берлинскиот конгрес, во 1878, или во годината на Кресненското востание, а „Тетовирани души" е драма за траумите на современиот македонски печалбар. Објективното време во кое се одигруваат настаните, со оглед на спецификите на творештвото на Стефановски, не е знак на историчност на драмата. Таа не пледира на тоа, па според авторовата постапка, надворешното дејство, сфатено крајно условно, е само фон на внатрешниот драмски интензитет на личностите, преку кои се открива сета суштина на проблематиката во овие дела. Кога станува збор за „Диво месо", Гане Тодоровски во овој однос ги користи термините *прв* и *втор план:* „Преку сите овие неколку *точки на препознавање на времето* (Под.-ВС), во кое се одвиваат настаните во драмата, вели тој, се откриваат националните, социјалните, политичките и идеолошките аспекти на прашањето, т.е. проблематиката што ја опфаќа таканаречениот втор план. Во градењето на овој општествен фон, навистина, Горан Стефановски пројавил математичка строгост во дозирањето на податоците, со што очевидно ја сочувал драмата од искушенијата (вечни и бројни) на отклонувањето вон магистралната траса на приказната."[8]

„Лет во место" ја разгрнува личната трагедија преку која се исчитува колективната драма во времето кога во Македонија, под превезот на турското владеење, дејствуваат грчките, српските и бугарските пропаганди. Не случајно за место на главните настани и за проблемско место на самата драма е избран средновековен манастир. Стефановски со изборот на манастирот, како институција за зачувување на традицијата и на националниот идентитет, го предодредува контрапунктот на драмските настани. На просторот на тој светилник на македонскиот народ, кој грчевито се бори за опстојување, грчкиот трговец го промовира уверувањето дека старите фрески на манастирот не одговараат на новите потреби. Тој бара од браќата Евто и Михајло да ги премачкаат фреските со цел врз нив грчки мајстори да насликаат нови кои ќе бидат во духот на она што турскиот владетел го дозволува: тука да биде воспоставена грчка црковна власт. Прашањето што потоа Михајло како рефрен го поставува („Кои се новите потреби?") ќе остане без одговор сè до суровата смрт на овој фанатик и предан патриот. Меѓутоа, колку што трагедијата на Михајло е лична, таа толку е и национална. Дури може да се рече дека неговата лична трагедија е само еден сегмент од националната трагедија на македонскиот народ од тоа време, што е време на без излез. Оваа сурова вистина мошне илустративно е доловена во исповедта на мајката Султана, токму со потенцирање на мракот што го најавува 1878 година: „Боже, сите ги мразам. Сите ми се грди, гадни и туѓи. Светот ми е нејасен и мачен. Лебот горчлив. Смилуј се господи, поништи нè. Направи ја оваа година 1878 последна. Што ќе сме ти такви? Сврти ја земјата наопаку, истури ги сите води, дупките наполни ги со сè што е живо, пушти оган да ги претвори во мрши, да ги засмрди, да ги сврти во пепел, па ветар да го развее пепелот по црни неба. Па наврти води да ги измијат трагите дека некогаш нешто лазело по земјава. И така да биде крај. Да останат само камен и вода, да се тријат еден од друг, бесконечно, во вековите што идат. И така да биде мир и волјата твоја. Амин."[9]

Задржувајќи се на личното уверување и индивидуалниот проблем на Михајло, доближувајќи ни реминисценции од неговото животно искуство, авторот на посреден начин ја допира националната меморија за траењето низ темните векови на ропството. Нуклеусот на трагичното кај Михајло, всушност, е во неговите сфаќања за манастирот и за судбината на

6 Горан Стефановски е автор и на театарските либрета „Травијата" (рок опера), „Зодијак" (рок балет) и „Ај лав Чернодрински" (сценарио за перформанс), на тв драмите „Клинч", „Сослушувањето на железничарот", „Томе од бензинската пумпа" и „Тумба, тумба, дивина", на тв сериите „Наши години" и „Бушава азбука", како и на радиодрамата „Чиракот Шекспир".

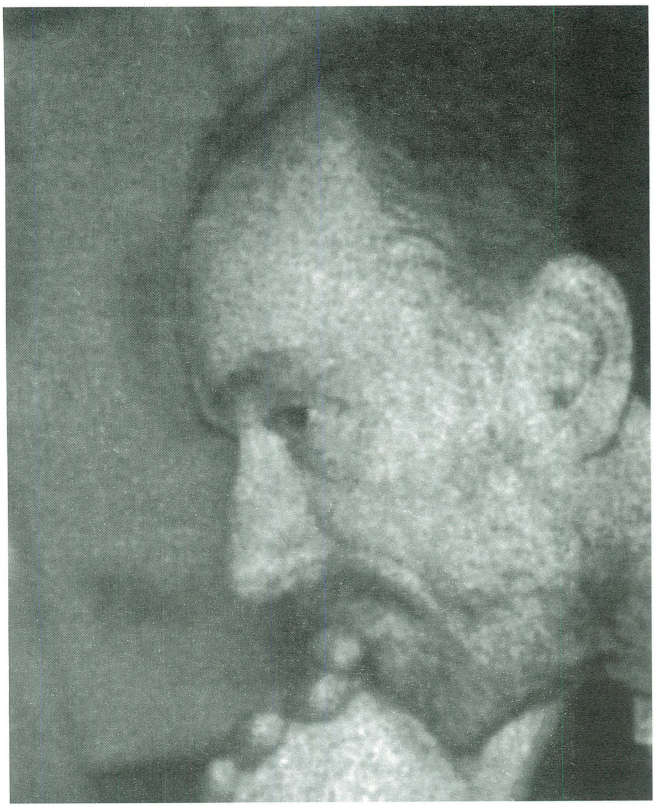
7 Александар Алексиев: „Лет кон сонцето и слободата" (Скица за творечкиот портрет на Горан Стефановски), поговор, кн. „Лет во место" (Горан Стефановски), Мисла, Скопје 1982, стр. 118.

8 Овде Гане Тодоровски укажува дека се служи со термините на Н. Хартман, кој во секое уметничко дело разликува два плана: преден и позадински, или: прв и втор, или: реален и идеален. Види – Гане Тодоровски: „Поглавја од македонската литература", стр. 582.

9 Горан Стефановски: „Лет во место", стр. 51

неговиот татко: „Се враќавме со татко ми од дрва, дој-довме во дворот, тишина, влеговме во манастирот, локви крв, сите заклани. „Оди ти“, рече, „ќе дојдам јас“. Се затвори внатре три дена. Го најдовме модар. Си го извадил окото со клинец. Тие фрески се измиени со неговата крв. Не можам во нив да чепкам.(...) Во тој манастир сум крстен. Во тој манастир родителите ми се венчани. Во тој манастир се пеани сите што ми умреле. Како тоа да го мачкам?“[10] Михајло знае дека „утре ќе бараат да се премачкаме самите“, што, всушност, е еднакво со премачкувањето на фреските. Индикативна во оваа смисла е сцената кога Кајмакамот го принудува да ја премачка Богородица, а Михајло место да го направи тоа, си го фрла малтерот в лице. Тоа е онаа кулминативна точка кога во измачувачката атмосфера Михајло се определува да остане свој, макар и прекриен со малтер, да остане свој и препознатлив за некое идно време, скриен во палимпсестот на неговиот манастир. Притоа драматична е неговата потрага по срцевината на она што е свое и најсвое:

„А ако под овие фрески има други? А под нив други? А под нив други? Каде се вистинските? Кои се моите? (Го гледа своето палто) Под ова има друго. (Го соблекува) А под ова? (Ја соблекува кошулата) А под неа? (Останува гол до појас. Ја фаќа кожата) Под неа? Што има? Каде е Михајло?(Се соблекува гол. Плаче.)“[11]



горан стефановски

Во „Диво месо“ исто така е зафатен проблемот на идентитетот. Бескрупулозниот германски капиталист Херман Клаус го убедува синот на Димитрија Андреевиќ, Стево, тој да ја раскине *папочната врска* со своето племе со цел *да се издигне до својот сопствен идентитет.* Дали овој предлог не е и своевидна принуда да се фрли слој малтер врз фреската на Богородица? Дали тој предлог не е идентичен со проблематизираните нешта од страна на Михајло во „Лет во место“, за премачкување на своето сопствено лице? Резонот на Клаус, во поширокиот опфат на прашањата, нуди и извесни одговори. Имено, тој зборува *за парадоксална логика, за инверзија на нормалното расудување,* и во тој контекст компонентата Словен ја толкува како одговор на прашањето: Зошто некој би сакал да биде во затвор, и тоа го нарекува *синдром на славјанската мазохистичка душа.* Според Клаус на Балканот никогаш ништо не било во ред дваесет илјади години наназад. Жестоко е неговото обраќање во оваа смисла кон младиот Стево: „Вие сте осудени да живеете во состојба на пропаѓање. Не на пропаст, затоа што пропаста е дефинитивна состојба, и не на благосостојба, од која сте далеку, туку на пропаѓање. Постојано и постојано пропаѓање. Во исти дупки. На ист начин. Повторно и повторно. Упорно и тврдоглаво.“[12] После ова тој ќе може да зборува и за, според него, *недостатокот* на чувство за припадност и традиција: „До каде најдалеку наназад вие можете да ја следите својата фамилијарна лоза? Како се викале вашите прадедовци? Тешко дека знаете. А ете јас знам. Моето дрво е грижливо запишано наназад до 14 век. Може да се помисли дека тоа не се битни разлики, но од друга страна традицијата и културата се светски и општочовечки придобивки.“[13] Според Клаус таа придобивка се постигнува не преку разумот, кој создава кочници, туку преку срцето кое е радосно и води кон радост. Оттука и неговиот предлог до Стево тој да раскине со своето племе, за да може да се издигне до својот сопствен идентитет, а потоа да му се врати на тоа племе и да го поведе онаму „каде што тоа самото не може и не знае да стигне.“ Има во овие зборови многу разурнувачко и поткупувачко, пресметано и подредено на силниот и бескрупулозен замав да се освои сè, да се земе сè што може: од куќата на стариот Димитрија, до раката на младиот Стево!

Факт е дека семејството на Димитрија почнува вистински да се распаѓа со доаѓањето на овој буржуј во нивната куќа. Моментот кога Клаус ја соопштува својата намера да ја откупи куќата, претставува момент на силен удар што неа ја разнишува од нејзините темели. Тоа е моментот на зародиш на дивото месо што во своето грло го чувствува мајката Марија. Тоа

10 Горан Стефановски: Исто, стр. 47.
11 Горан Стефановски: Исто, стр. 87.
12 Горан Стефановски: Исто, стр. 45.
13 Горан Стефановски: Исто, стр. 46.

„gubo meco"

е симболичкото навестување на трагедијата на семејството на Димитрија.

Носечките пунктови во драмите на Горан Стефановски во згуснат вид, главно низ конфликтни ситуации, преку она што ликовите го говорат, ја разоткриваат трагедијата што речиси во сиот тек на драмското дејство латентно е присутна. Се покажува, имено, дека *формалните елементи* со кои на таквото рамниште драмата задоволува дел од своите законитости, не се (само) од формален карактер, ами токму во името на законитостите на драмата или, поконкретно, во случајов, на трагедијата, како начин на литературно изразување, се и суштински во откривањето на ликовите, на нивните судбини, на трагичното што тие го носат како ознака на својата егзистенција. Станува збор за елементи кои во густиот ткаеж на делото се преплетуваат и надополнуваат, градејќи ја внатрешната кохерентност на драмата. Овој вид творечка постапка има посебна важност за трагедијата во која сè е подредено на внатрешните импулси и надворешниот одглас на скриените конвулзии и крикови кои се поттикнувачи и носители на тензијата во драмското дејство. Во таквиот начин на драмска трансмисија, сите сегменти се насочени кон коегзистентен, образложен и убедлив кохерентен систем кој само како таков може да го покаже својот ефект на успешна литературна оствареност. Тоа е можност да се одбегнат стапиците што ги поставува *отвореноста* на трагедијата кон аспектите што се нудат како нејзин предмет. Онака како што таа отвореност ја гледа Ричардс, во вид на *најопшто искуство,* отвореност која „во својата организација може да прими сè, модифицирајќи го така што да може да си го најде своето место. Таа е неповредлива, нема ништо што за трагичниот став, кога е целосно развиен, не претставува адекватен аспект."[14]

Трагичното во драмите на Стефановски е длабоко инкорпорирано во човечките градби и разградби што на места ги допира и митските димензии на оваа тема. Проблемот на апсурдот околу вечната градба во „Кула Вавилонска" и вечното трагање по суштината која секогаш под себе таложи некоја нова, никогаш докрај дофатлива и објаснива вистина, од драмата „Дупло дно", се примери на сизифовски напори, устреми и падови, низ кои се покажува условеноста меѓу големината и немоќта на човекот да ја дефинира и оствари идејата за посреќен живот. Од овој аспект може да се разгледуваат и значењата во „Јане Задрогаз", искажани со друг јазик и постапка. Според Миодраг Друговац, авторот се послужува со фолклорното искуство, како *инфилтрирана мудрост,* да го претстави човекот во неговата незавидна ситуација што тој ја нарекува *егзистенцијален безизлез:* „Самите симболи на злото се толку сложени, што секое нивно еднонасочно толкување води во симплификација на основната драматуршка идеја, води во несфаќање дека тоа се симболи на општествената репресија, бирократска и идеолошка, со метафизички и митски произлези и значења."[15] Кога станува збор за *митското* во согледувањето на основниот проблем, антагонизмот меѓу исконската потреба за опстојување и злото што уништува, Георги Старделов е на мислење дека „во *Јане Задрогаз* насилството и отпорот против него е откриено на еден митски план, во богати имагинативни, архетипски слики, ликови, алегории и симболи."[16]

Има нешто судбинско во драмите на Горан Стефановски, една постојана несигурност во животот на неговите јунаци. Без оглед каде се наоѓаат и во кое време живеат, тие се соочени со големата и страшна неизвесност на новиот ден. Зборовите на Маре од „Тетовирани души" *(Јас сум вејка на ветрот)* упатуваат токму на овој проблем, на овој трагичен белег што го носат луѓето на Стефановски. Факт е дека оваа тематика е зафаќана во нашето драмско творештво и пред појавата на делата на овој автор. Меѓутоа, токму таа Горанова *вејка на ветрот* нè потсетува дека во пристапот кон проблемот што таа го подразбира, конкретно – проблемот на македонското печалбарство, се прави радикален чекор во разла-

14 A. A. Ricards: "Tragedija i njeno dejstvo", knj. "Teorija drame kroz stoljeća", (III), str. 51.
15 Миодраг Друговац: „Историја на македонската книжевност, XX век", стр. 645.
16 Георги Старделов: „Портрети и профили", стр. 330.

гањето и толкувањето, во творечкото проицирање на сложената животна материја. Суровоста на таа материја е предадена одвнатре, таа е *разѓолена* без емоции и патетика. Токму таа Маре, таа сосема поинаква вејка на ветрот, не го крие тоа жестоко живеење на животот:

„Еднаш неделно завива како вампир. Дотура храна. Гледам две деца. Трудна сум со трето. Крава за приплод. Му товам племе. Живеам во затвор со еркондишен, колор телевизор и машина за миење садови, сѐ на кредит. Во перспектива ќе ме огради со бодликава жица. Ме држи два часа возење од најблиското место. Тој нешто мати во големиот свет. Чекам да го донесат во метален сандук.“[17]

Во миг на тотална разочараност, етнологот Војдан на своите земјаци во Америка ќе им рече дека неговото доаѓање меѓу нив било само едно бегство, за да го чуе коментарот на Алтана, дека, всушност, *секое бегање е доаѓање,* во случајов доаѓање во една *луѓница,* во еден *суров свет.* Сѐ во тој свет е деформирано, деградирано и осудено на пропаст. Тоа е свет на шверцот, на наркоманијата, на измамите, на проституцијата, на политиканството, на наивниот, лажниот, задушениот или заборавениот патриотизам за земјата која засекогаш е изгубена или „зачувана“ со тетовирани граници на градите. Оваа и ваква стварност за Војдан е *живоѿ како елементарна неѿоѓоа.* Меланхолијата за него е измислена и дволична: „Да не сте откупиле вие монопол на мака во душата, вели тој. Цел свет мора од вас да ја бара на заем!(...) Ако сте толку многу умрени по стариот крај, па вратете се веќе еднаш. Да беше некој друг со толку многу изгорена душа, досега ќе го препливаше Атлантскиот Океан. Вие само читате редови на летање! Доста веќе со тие лаги за деца и младина. Не ви е вам лошо тука. Тука ви е вам главниот филм. Татковината ви е само журнал.“[18] Војдан вели: не ви е вам лошо, за да не рече: вам ви е добро, како сопствен избор! Тој тоа го гледа и го чувствува под дебелата шминка на овој свет кој за него останува туѓ и неприфатлив. Изместен, карикатурален и трагичен во исто време. Типичен пример во оваа смисла е Клаудија Рогоф, екс Костадинка Рогова, скапо и вкусно облечена, со крупен телохранител крај себе. Разголувајќи ја својата душа, таа вака размислува за – душата: „Лажев дека сум модерна. И јас се бавам со старудии. Купувам облека по ексклузивни бутици, а се чувствувам како да носам крпчиња и налани. Душата не можеш да ја облечеш. Надмоќни се само оние кои за тоа не се свесни. Сите други се немоќни. Јас сум на бродот, само длабоко долу. Во утробата. Кај моторот. Задушно е. Валкано.“[19] Таа *уѿроба* на своевиден начин го означува внатрешниот свет на ликовите во драмите на Стефановски. Тоа е просторот на нивната вистинска трагедија, на нивните патила, на нивните внатрешни недоумици и пресметки.

„јане задрогаз“

Трагедијата како *ѳрама на иѳеи*[20] преку творечки транспонираната *ѳискусија* ги актуелизира, меѓу другото, прашањата на делото како естетски произлез во третманот на предметната проблематика. Новата драма на нов начин ги открива и ги третира исконските човекови стремежи и порази во устремот на своето опстојување низ непредвидливите и трагични витли на живеењето. Оттука, не случајно, драмите на овој автор се нарекуваат *моѳерни траѓедии.* Потсетувајќи дека во нив „силите на злото, на насилството, на физичката и духовната репресија и силите на непомирливата борба против нив се во непрестаен судир“, Георги Старделов пишува: „Во драмското творештво на Горан Стефановски тоа е трагичен судир зашто ниту една од овие антагонистички сили не се повлекува од поприштето. Поради тоа и ги сметаме неговите драми за модерни трагедии, бидејќи, како во секоја трагедија, акцијата на силите на непокорот, на слободата, гордоста и достоинството против силите на насилството, секогаш завршува со нивен пораз, со поразот на протагонистите на непокорот, слободата, гордоста, со оној, всушност, трагичен пораз што е триумфален, што е пораз – победа од кој израснуваат и се извишуваат идеите на човечноста и хуманизмот, човековото извишување, неговиот незапирлив лет кон слободата и достоинството.“[21] Вака поставените нешта водат кон интересни сознанија, кога од глобален план фокусот на интересирањата се стеснува на поединечните прашања. На пример на аспектот на семејството во опусот на овој автор. Имено, во драмите на Стефановски семејството е еден вид микрокосмичка институција во која драматично се прекршуваат политичките, националните и социјалните проблеми. Настаните во семејството се барометар на сето она што се случува во поширокиот контекст. Дури може да се рече дека состојбите на времето за кое пишува овој автор, имаат најавтентичен и најдра-

17 Горан Стефановски: „Тетовирани души“, кн. „Одбрани драми“, стр. 289.
18 Горан Стефановски: Исто, стр. 302.
19 Горан Стефановски: Исто, стр. 305.
20 Jovan Hristić: „Oblici moderne književnosti“ , str.78.
21 Георги Старделов: „Портрети и профили“, стр. 329.

матичен одраз во семејството, во односите меѓу луѓето во семејството и длабоко во нив самите, во нивната психологија, во нивниот внатрешен свет.

Во драмата „Hi-fi“ семејната проблематика е од нашата најнепосредна стварност. Социјалните и психолошките аспекти на делото заслужуваат особено внимание. Станува збор за ситуација од која видливо е распаѓањето на едно семејство. Таткото на осумнаесетгодишниот Матеј е загинат во сообраќајна несреќа, неговата мајка Соња има врски со Арапот Халил Хабиб, нејзин колега, дојден во Македонија на специјализација. Соња го наговара својот татко Борис, кој заради убиство минува пет години во затвор, да го принуди Матеј да го напушти станот. Борис ја зема таа обврска и она што го прави со несигурниот Матеј води до катастрофа: под неиздржлив притисок внукот доживува слом и решава, во таква небулозна и болна состојба, да ги напушти. Судирот меѓу стариот Борис и Матеј кој е израз на новата рок-генерација, само условно може да се нарече судир меѓу две генерации. Конфликтот е поттикнат од Соња, која заради своите егоистички побуди, го жртвува синот. Мотивите на Соња, Борис ги открива подоцна, откако Матеј решава да замине.[22] Дури тогаш тој ја сфаќа целата трагедија на своето семејство, за која и самиот е виновен, не можејќи благовремено да ги разбере жестоките зборови на Матеј: „Не приплачувај. Ништо не ти верувам. Ти нема да ме научиш што морам да правам јас! Кој морам да бидам јас. Јас не припаѓам никому. Јас сум сам. Не ти припаѓам ни тебе, ни на твоите организации, ни на твојот бог, ни на твојот закон, ни на твојата власт, ни на твојата традиција. Јас сум сам. Мене ништо не ми треба. Мене никој не ми треба. Јас сум сам!“[23]

За целосната алиенација и конечното бегство на Матеј директен виновник е неговата мајка Соња. Меѓутоа, од друга страна, во контекстот на сложените животни судбини во ова дело, се открива и несреќата на оваа жена. Пред својот татко, во еден момент таа ја открива сета своја трагедија: „Јас сум излишна, вели Соња. Јас сакам да учествувам. Моите состаноци, записници и одлуки не се учество. Тоа се маневри во мрак. Јас не знам да мислам. Јас сум истовремено и за и против и воздржана. Јас сум фетус што се прави дека е одговорен за себе. И слободно плива во тегла пред студенти по медицина. Студи. Мириса на зима. Арапот. Му дадов прст, сака да кине глава. Како сум јас погрешно насадена. Не знам што ми фали. Не можам да ти покажам каде ме боли. Овде некаде, внатре, сè ме боли.“[24]

Видени од аспектот на семејството, повеќето драми на Горан Стефановски имаат ликови во функција на катализатор на различните идеи, определби и соодноси кои ја градат заедничката судбина на луѓето во нив. Еден од нив е, како што видовме, Борис од „Хај-Фај“. Во овој круг, не по своите сличности, туку по своите специфичности во различните ситуации, во сосема различни времиња и настани, се и, на пример, таткото Димитрија Андреевиќ во „Диво месо“, мајката Султана во „Лет во место“, потоа мајката на Силјан во „Црна дупка“, од чии монолози и реплики, се чита една константа на семејната традиција. Без оглед на начинот на кажувањето и (не)прифатливоста од страна на оние за кои тоа е кажано, нивниот резон ја допира судбинската оска на семејството. Нивниот говор се протега од благ укор и поука, до жестоко спротивставување, па и прокоба и колнатија. Во оваа смисла карактеристични се зборовите на Димитрија од „Диво месо“ во моментот кога веќе е јасно дека неговата куќа преминува во рацете на германскиот дојденец Херман Клаус што е и кулминативна точка на *насилството и отпорот* во оваа драма.[25] Стариот инвалид, бивш *ѕидар*, Димитрија Андреевиќ побрзо е решен неговата стара куќа да му се сруши врз плеќите, отколку таа да биде земена и срушена од силата што незапирливо доаѓа од запад. Обраќајќи им се на синовите, пред сè на дваесет и шестгодишниот илузионист Стево, кој веќе се гледа себеси меѓу отменото друштво во европските салони, Димитрија наеднаш ќе рече:

„Сè ќе запустите. Не признавате ни ѓавол ни бог. Немате ред ни во главите, ни во телата. Сè на своја рака, со првиот ветер, како муви без глава. Мислите сè што лета се јаде. Европа ве бара! И се прди на Европа за вас. Воздивнувате по Германија! А таткото што ги изгубил нозете за вам да ви направи куќа е помија што не знае два и два и им пречи на Европејците да прават кариера. Не знаете да се чувате. Живеете на вересија. Ќе загинете по некои дупки, ќе ве изедат пајажини, името ќе ви се запусти, трага нема да остане од вас. Солзи немам да ве исплачам колку сте за тажење.“[26]

Сличен пример на драматично обраќање среќаваме во драмата „Лет во место“. Станува збор за дијалогот меѓу Евто и неговата мајка Султана. Наспроти јасно одредениот став на Михајло да не попушти пред оние кои го премачкуваат неговото лице и неговиот идентитет, брат му Евто, приклештен од немаштијата, сета филозофија на опстојувањето ја гради врз потребата да се спечали голиот живот. Идеалите за него се во сфаќањето да се изнајде простор

22 Заминувањето како чин на трагичните состојби во семејството, го среќаваме и во драмата „Црна дупка“. Трагедијата на главниот лик Силјан е во тоа што тој заминува *од другата страна* по пат на метаморфоза до невидлив и неприсутен за своите најблиски за кои токму тогаш почнува вистински да копнее. Види – Горан Стефановски: „Црна дупка“, стр. 95-96.

23 Горан Стефановски: "Hi - Fi" , „Одбрани драми“, стр. 200.

24 Горан Стефановски: Исто, стр. 196-197.

25 Во „Диво месо“, според Георги Старделов „насилството и отпорот се изразува на израито социјален план“. Види – Георги Старделов: „Портрети и профили“, стр.330.

26 Горан Стефановски: „Диво месо“, стр. 42-43.

за живот, „да се граба од животот“, „да се искамчи среќа меѓу две несреќи“, да се освои „слобода меѓу две ропства“, наспроти возвишените идеали на Михајло за чување на верата и наспроти пословичната претпоставка на Султана, дека можеби „сè е една голема несреќа и едно долго ропство.“ Во обраќањето кон Евто, Султана ќе рече: „Си заборавил синко. А господ ќе те потсети на сè што си заборавил. Рушете! Сè нека стане еден голем гроб.“[27]

Наведениве примери упатуваат на еден од аспектите во творештвото на Стефановски, а тоа е синдромот на недоразбирањата и делбите, спротивставувањата и предавствата во однос на круцијалните политички и национални прашања кои, пак, се зародуваат или свој одглас наоѓаат во семејството, како феномен на мало општество во кое има и хиерархија, но и разрушен поредок, и топлина на најблиски и омраза меѓу истите, и девијации и морални падови, доаѓања и заминувања, бескрајни потраги по животот за кој секој има свој начин на гледање и свои интереси во него. Оттука, пишувајќи за делото на Горан Стефановски, Миодраг Друговац укажува на оној сегмент од неговите драми што тој го согледува како „семејна трагична разделеност за очите, слухот и душата на универзалната човекова загледаност во сопствениот животен ќорсокак.“[28] Еден од примерите во оваа смисла се различните пристапи кон животот и животниот идеал на браќата Михајло и Евто во „Лет во место“. Мајката Султана попусто ги убедува дека „и никаде е полесно заедно“, а во својот претсмртен час им се обраќа со зборовите: „Чекав да дојдете. За да си одам. Да не даде господ да се изгубите по бели друмови. Светот е за оние што го знаат патот. За другите е затвор. (...) Прегрнете се. Вардете се. Никој нема да ве варди. Ќе биде добро. Белки не сме фрлале камења по господ.“[29] Овие зборови за Евто ќе се покажат во своето вистинско значење кога пред него Михајло трагично го завршува својот живот. Тука завршуваат и претпоставките и коментарите на Евто, кој немо и стаписано гледа во грчките зографи кои веќе фрлаат малтер врз фреската на Богородица.

Ние укажавме на становиштето дека дел од ликовите во драмите на Стефановски се подигнати на *пиедесталот на повеќезначни симболи.* Во оваа смисла Александар Алексиев го поставува следното прашање: „Што се друго Јане, Стефан и браќата Евто и Михајло, да ги земеме предвид само позначајните од цела една галерија импресивно извајани ликови во делата на Горан Стефановски, ако не се персонификација на еден исконски човечки напор да се надраснат себеси, фрлени во витлите на едно прегнантно и успешно кондензирано од страна на авторот историско време и историска свест.“[30] Полагајќи особено внимание на конфликтните ситуации во семејството по одредени важни прашања од поширок карактер и, пред сè, во тој контекст, на судирот на различните сфаќања и дејствувања на браќата, Стефановски во своите драми ја разгрнува слоевитата проблематика на желбата и борбата за опстојување. Во оваа смисла во „Лет во место“ сугестивно е предаден антагонизмот меѓу браќата на две рамништа. Имено, покрај релацијата Михајло – Евто, во оваа драма го имаме примерот и на браќата Гаврил и Киро. Станува збор за спротивставеност меѓу преданоста на патриотското чувство, изразена преку ликот на востаникот Гаврил, и предавството, олицетворено во ликот на неговиот брат Киро. Гаврил е задоен со идејата за борба и во исто време длабоко разочаран од оние кои не можат да ја сфатат суштината на таа идеја. Во еден разговор со браќата Михајло и Евто тој вака резонира:

„Сите се правите сè знаете, што е небото, што е земјата. Никој не знае да заврши реченица, а мислите серете алтани, додека зборувате. Не знаеме ние, ние сме прости, пуштете нè нас, оставете нè нас на мира, ние во ништо не се разбираме, ние во ништо не се мешаме. Како живина. Вие сте гранки, ве сечат, пак растете, пак ве сечат, а не го знаете ни стеблото ни коренот. Живеете остатоци од некој туѓ живот. (...) На првите ќе им ветиме помош во борбата за слобода, ќе ги насрчиме да ги заколат другите, потоа ние ќе ги заколеме нив. Австрија потпишала договор со Русија, дипломатите лошо се разбрале, се препиле, левото крило ќе го жртвуваме, непријателот ќе удри по него, а ние ќе го нападниме центарот. А во левото крило јас! Лево крило напред марш! А во него јас! По педесет години, документите застарени, архивите отворени, ќе се знае зошто сум заклан. Една војна, друга војна, Србија доби автономија, Црна Гора доби автономија, Романија доби автономија, Бугарија доби независност, ние останавме на зелена гранка, со клетвата Адамова врз главата! (...на Евто:) Ти не си тука. Ти се штедиш за некој подобар живот. Ако јас сум ги отворил очите да видам повеќе, а ти твоите си ги затворил и јас ништо не гледам. Додека сите заедно не ги отвориме очите, никој ништо нема да види и никому не ќе му се признае дека гледа. А тие што ќе назираат во мракот ќе ги наречат слепци и ќе им ги истераат очите од глава. Сите ја знаат големата вистина и се колат за своите мали вистини.“[31]

Тие *мали* вистини ја одредуваат судбината на браќата, не ретко директно и непомирливо судрени меѓу себе. Ако генерално идеалите на Михајло и Гаврил можат да се подведат под заеднички именител,

27 Горан Стефановски: „Лет во место“, стр. 48.

28 Миодраг Друговац: „Историја на македонската книжевност, XX век“, стр.645. Задржувајќи се во врска со овој проблем, конкретно на драмата „Диво месо“, М. Друговац констатира дека „семејната драма со трагична катарза прераснува во општествена и национална трагедија.“ – Исто, стр. 646.

29 Горан Стефановски: „Лет во место“, стр. 90-91.

30 Александар Алексиев: „Лет кон сонцето и слободата“, стр. 117.

31 Горан Стефановски: „Лет во место“, стр. 100 – 101.

нивните пандани Евто и Киро за своите убедувања имаат различни поводи и интереси: првиот е под притисок на тежината на животот и неговиот делузионизам во однос на националните идеи е од социјален и психолошки карактер, додека определбата на Киро е изразито деструктивна и пресметана, по теркот на феноменот на бескрупулозно предавство. Можат да се најдат допирни точки меѓу Евто од „Лет во место“ и Стево од „Диво месо“, пред сè во нивниот прагматизам во барањето на исходиштата за надминување на тешката егзистенцијална состојба. Меѓутоа, разликите меѓу нив се многу поизразити: ако Евто е загледан во најобичната, секојдневна живеачка, од која сака да извлече минимум пристојна егзистенција, Стево е наивно вовлечен во бранот што доаѓа од Европа, сосема заслепен за вистинските проблеми што можат да се решат само со истрајност и со борба за политичка и социјална слобода на својот народ. Суштината на проблемот Стево ја осознава откако нивната куќа е разрушена. Драмата во својата завршница навестува пресврт: истрелите на Стево со револверот на братот Андреја можат да се толкуваат како една од пораките на ова слоевито дело, кое не настојува да даде одговори, но кое на извонреден начин ги поставува прашањата низ творечкиот третман на автентичната животна материја.

Еден добар дел од македонското драмско творештво е најнепосредно инспирирано од траумативните состојби во историјата на македонскиот народ. Оваа компонента во литературата на Стефановски е присутна пред сè како проблем на драмата на луѓето за кои тој пишува, а не како литературна дескрипција на настаните и времето во кое тие се случуваат. Затоа овде не може да станува збор за реско разграничување на историската и современата проблематика: „Горан Стефановски се фати во преграб со нашето минато, сфатено како неразделен дел на нашата сегашност и иднина, како трајна и ни малку случајна преокупација на генерации и генерации македонски автори“, факт што Александар Алексиев го гледа во светлината на она што е *право и обврска* на „секоја нова генерација да ги расветлува и доосмислува сопствените корени и нивната животворност, да ги открива од сопствен агол и видување лавиринтите низ кои сме талкале, ветрометините на кои сме опстојувале или потклекнувале, да ги изнесува на показ темните и светлите страни на нашето национално битие.“[32] Непосредно со оваа и ваква инспирација, иако не исклучиво само со неа, предмет на разработка е и устремот за надминување на трагичните состојби, изразен преку еден изразит феномен – желбата за летање. Оттука и проблемот на летањето станува една од иманентните и препознатливи метафори во творештвото на Стефановски.

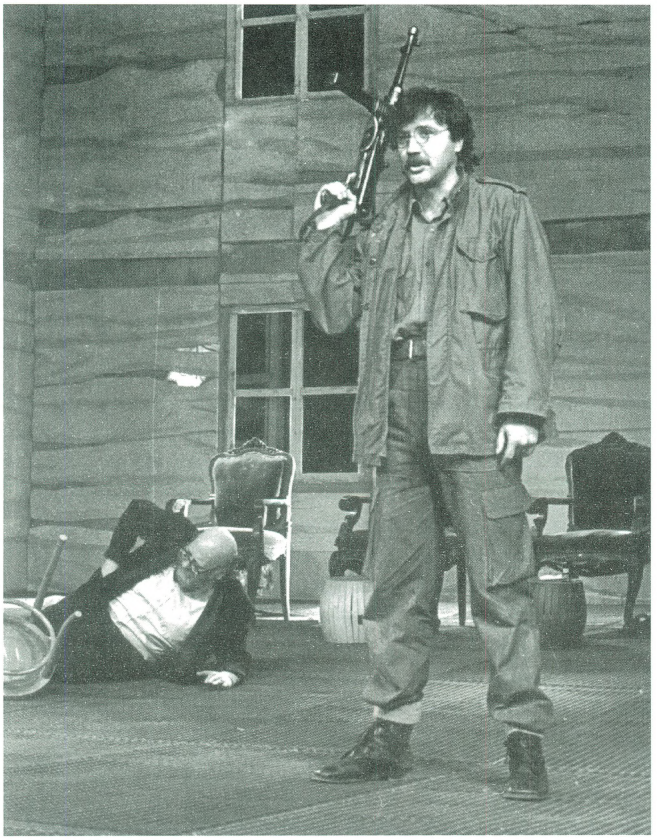
Еден од главните протагонисти во „Лет во место“, Михајло, се носи со уверување дека летањето е неодложна потреба на човекот. „Што е човек ако не знае да лета?“, го прашува тој својот брат Евто и додава: „Ние сме луѓе. Не сме птици. Мораме да научиме да летаме со она што го имаме. Со она што ни е дадено.“ Михајло инсистира на страст во остварувањето на таа желба, кога ќе може да се рече *да* како потврда на таа замислена или мигновено освоена слобода. Меѓутоа, тој обид за летање останува само *лет во место:* браќата, крај својата штотуку умрена мајка, прават кругови низ собата удирајќи во ѕидовите, како птиците во жицата на кафезот. Последната порака на Михајло до Евто, искажана во претсмртен грч во манастирот, гласи: „Научи да леташ! Никогаш нема да летнеш, ќе леташ во место, но ако имаш малку страст и среќа, местото ќе летне со тебе.“[33] Само неколку мига пред тоа Михајло ќе ја почувствува силата на страста за летање, кога во халуцинантна состојба добива крилја како Архангел.

Проблемот на летањето добива третман и во драмата „Дупло дно“. На едно место Јаков вели: „Јас сум десет метри под земја. Морам да летам за да останам на површината.“ Таа потреба за летање е непосредно врзана за слободата, како што тоа Михајло во „Лет во место“ експлицитно го искажува, непосредно пред приторувањата на крилата и летот, со зборовите *Слободни сме.* Јаков се чувствува *слободен внатре,* во она што му е пишано, но и во она што го пишува. Тој прска црвен спреј на лицето, остава траги на ѕидот и вели: „Ова го пишувам јас. Ова е под моја контрола. Јас го предодредувам.“[34] На овој начин Јаков ја најавува својата *револуција* како нужност во борбата против закоравената бирократија. Јаков е поттикнувач, пишувач и актер на таа револуција, насочена пред сè против неговиот опонент, бирократот Божо. Тој сегмент од делото, Јаков вака го искажува:

„Прво бев само уметник, не се мешав, ве презирав оддалеку, мислев тоа е доволно, па паднав во депресии и лудило, сега преземам радикални мерки. Доволно интерпретирав, почнувам да менувам. Доволно тлеев во револуционерна криза, сега ја преземам власта. Скокам од царството на нужност во царството на слобода. Експропријација. Смрт на бирократијата, посебно од уметничка провениенција.“[35]

Побуната на Јаков како творец е против провинциското сфаќање на творештвото и културата. Тој е против клишеата што останале како рецидиви на соцреализмот. Против парадоксот во лумпен-пролетерската фантазија да се замислуваат како буржуи и граѓански мислители. Според Јаков, во ваква ситуација сите се затвореници. Наспроти ваквото сфаќање е логиката на Божо според кој „Слободата во овие услови е возможна само в затвор“, како „дијалек-

32 Александар Алексиев: „Лет кон сонцето и слободата“, стр. 114-115.
33 Горан Стефановски: „Лет во место“, стр. 107.
34 Горан Стефановски: „Дупло дно“, кн. „Одбрани драми“, стр. 221.
35 Горан Стефановски: Исто, стр. 243.



„дупло дно"

тичка спротивност". Повиците за слобода на Јаков, за Божо се фрази, а самата слобода, според него, е литературна измислица. Во оваа смисла тој вели: „Таа (слободата – заб. ВС) постои, под контрола, се разбира, само уште во театрите и јавните куќи. Инаку се истребува како заразна болест. Луѓето тежат кон ропство, кон сивило, кон смрт."[36] Кога, пак, станува збор конкретно за литературното дело на Јаков, според Божо тоа е *пеколен коктел* од уметност, анархија и младешко лудило. Претставата за револуцијата тој ја нарекува *помоден флерт*, без хуманистички ангажман и без она, што според него е најголем идеал – службата на народот. Од сето ова произлегува и неговото сфаќање на слободата. Од друга страна, пак, кога станува збор за слободата, заслужува внимание *парадоксалната вистина* што ја искажува Параскева, обраќајќи му се на Јаков: „Те врзувам лабаво. Ти оставам надеж дека можеш да побегнеш. Ти таа можност не ја користиш. Јасно ти е, уметник си, најдобро е да си врзан. Така можеш да ја сонуваш слободата. Ако побегнеш, ќе се изгубиш во големиот свет. Вистинската слобода ќе те парализира."[37]

Како што борбата на Јаков во „Дупло дно" на свој начин е сизифовска, такво е и градењето на кулата во „Кула Вавилонска" – бескрајно и неизвесно. Притоа, во прашање се доведува она што е основен поттик: да се најде силната идеја преку која ќе се надмине хаосот. Има некоја необјаснива сила која ќе ги измеша јазиците и не ќе дозволи да се проговори преку *новиот театар*, со цврста приказна, со богати ликови, со јасно одредена смисла на тоа што сака да се каже. „Кула Вавилонска", всушност, е метафора за залудноста. Има некоја ретроактивна сила што го оневозможува градењето. Според еден од градителите, Виктор, „на местото лебди проклетство. Духот на Црни." Тој живее со претставата за своевиден палимпсест, дека, имено, долу, под тој простор, имало театар, дека под театарот имало друг театар, под него црква, под неа паганско светилиште, и дека сето тоа е предадено од нешто што е надвор од нашата моќ да го сфатиме и протолкуваме. Според Виктор, „ист закон на бројот владее и со човекот и со природата и со земјата и со космосот."[38] Дали тој број ја одредува слободата и моќта во напорот да се оствари желбата, да се допре височината (небото,како библиска тема)? Устремот (летот) е срушен во несигурното тло од кое избива недоразбирањето таложено низ времињата. Луѓето живеат во затворот на својата немоќ да ја освојат слободата, да се вивнат во бескрајните височини.

Наведениве примери укажуваат на трагичното како важен сегмент во драмите на Горан Стефановски. Тие во својата основа имаат различно искажана потреба за летање, за издигнување, при што парадоксот што го наметнуваат драмските ситуации го потсилува трагичното во нив. Во теоријата на драмата има теза дека потребата за летање или самиот чин на издигнување се содржи во „субјективниот став на трагичката личност. т.е. во карактерот на јунакот, во неговото пркосење на судбината, во презирањето на смртта и сл., но исто така и во објективниот исход на трагичното дејство, кога над крвавото поприште на завршената битка се разнесува тој дух на човечката големина (големината на самиот јунак или, пак, идејата за која тој се жртвувал."[39] Таа идеја кај јунаците на Горан Стефановски, од гледна точка на наведените примери, е идејата за слобода. Оваа идеја, сфатена во широката смисла на зборот, опфаќа и низа други примери (ситуации и личности) и во други драми, така што во слоевитите значења на опусот во целина, таа добива статус на еден од централните проблеми чиј произлез е во интеракцијата – неслобода. Станува збор за прашање кое, како што видовме, е непосредно врзано со субјективниот став и карактер на трагичната личност, што значи дека тоа задира пред сè во емотивната сфера на единката. Во вака поставените нешта слободата е релативна, неслободата исто така. Слободата е одредена од оп-

36 Горан Стефановски: Исто, стр. 225.
37 Горан Стефановски: Исто, стр. 232.
38 Горан Стефановски: „Кула Вавилонска", кн. „*Диво месо* и нови драми", стр. 185.
39 Види: Zdenko Lešić: „Teorija drame kroz stoljeća" (III), str. 215.

штите констелации, но и од субјектот, од тоа колку тој може вистински да биде слободен, и од тоа како слободата е дефинирана во неговата свест, што, всушност, претставува таа. Така, најстариот син на Димитрија Андреевиќ од „Диво месо", триесетгодишниот Симон, својата ограничена (одземена) слобода или, поточно, својот затвор, го гледа меѓу земјата и небото: „Секаде ми е исто, вели тој. Затворен сум јас меѓу земјата и небото. Нема бегање. Фрли го Симон во најшироко поле, пак е затворен. Не може Симон да побегне од Симона. Ќе умре Симон како мува."[40] Симон ги чувствува рамките конструирани од неговиот став кон нештата, така што таа неможност да се избега од самиот себе е диктирана и условена од објективните околности во кои тој живее. Тоа е времето непосредно пред Втората светска војна, кога во секојдневната атмосфера на живеењето се чувствува *големата експлозија.* Таа атмосфера Евреинот Херцог вака ја гледа и чувствува: „Во овој град се пие, се јаде и се игра како утре да ќе биде пропаст на светот. Што и не е исклучено. Како што тргнале работите, можеби ќе присуствуваме на крајот. Последната голема експлозија. Земјината топка испукува од ждрелото на разорен топ. Величествените последни секунди во кои сè ќе биде возможно."[41] Од оваа точка погледнато, обидот на Стево за лет кон Европа претставува, меѓу другото, илузија дека ќе може да се избегне пропаста што се заканува. Навистина, тој мотив за бегство во „Диво месо" е мотивиран од изразито личните побуди и интереси на Стево, но во контекстот на драмата не е исклучен и аспектот на ваквото читање. Вообразената слика на младиот дебармалец Стево Андреевиќ, кога тој на бел коњ, со развеана коса галопира кон своите перспективи на хоризонтот, е наивна слика на занесеник упатен по секоја цена да стапне на ветениот простор на среќата. Таа среќа Стево ја гледа исклучиво во Европа, меѓутоа, на крајот ќе се покаже дека тој длабоко е закопан во својата лична, семејна и национална несреќа. Таа несреќа кај него ја потсилува Клаус, човекот во кој толку многу веруваше. На крајот, осознавајќи ја објективната ситуација, Стево се определува за борба, како единствена можност во такви услови да се досегне слободата, големиот сон на неговиот брат Андреја. „Диво месо" и повеќето други дела сведочат дека *централна, средишна идеја* во опусот на овој автор е „од една страна смислата, сушноста, статусот на насилството во човечката историја што неумоливо ги следи и придружува сите историски чинови, и, од друга страна, може ли човекот нему да му се спротивстави, како и на кој начин и со кои средства, т.е. дали нему човекот да му подлегне, да се помири со него, или пак со својата радикална и интрансигентна акција да му се спротивстави, независно од сите можни консеквенции до кои води спротивставувањето на насилството."[42] Георги Стардeлов е на мислење дека оваа *универзална тема* Горан Стефановски ја открива во *специфичниот македонски историски контекст* при што „тој создава во своето драмско творештво едно сопствено автохтоно естетско и филозофско искуство што повеќекратно се разликува од сушноста и односот кон насилството, изразено до сега во македонската драмска литература."[43] Во оваа смисла нашиот критичар прецизира: „За разлика од досегашното искуство, феноменологијата на насилството во драмското творештво на Горан Стефановски се изразува повеќеслојно, при што кај него се артикулираат три типски структури кои имаат нешто архетипско. Кај него, имено, насилството не се изразува само на физички план, како груба сила и тортура. Насилството, напротив, многу повеќе и со потешки последици, се изразува како насилство над душевниот и духовниот свет на човекот, над неговата свест и совест, над неговите историски идеи и идеали."[44]

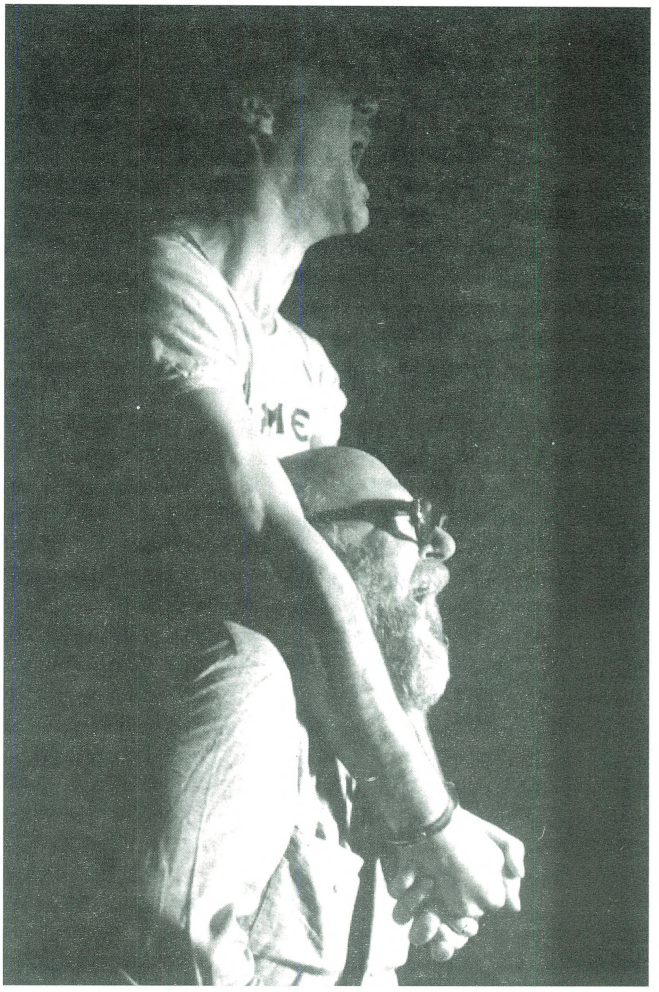
Интересно е да се напомене дека како што Јаков во „Дупло дно" се чувствува *слободен внатре,* така стариот Борис од „Hi-fi" инсистира *да се тера внатрешната слобода.* Меѓутоа, мотивите за овој императив кај Борис се сосема различни. По враќањето од затворот, во новонастанатата ситуација со внукот Матеј и ќерката Соња, во која тој е затечен, без јасна претстава за тоа што, всушност, се случило за време на неговото петгодишно отсуство, и без јасно промислен став за тоа што тој сега треба да направи, идејата за *висока верност* (хај-фај) брзо се накалемува во неговата свест. Може ли човек, во ситуацијата на Борис, да биде „хај-фај" или: Верен на себе? Во оваа смисла тој резонира: „Сè што се проба е смртен грев. За сè што се проба се оди в затвор. Секогаш кога човек со срце, со хи-фи, ќе направи нешто, ќе се заебе. И од страв да не се заебе пак, сè што прави после е без срце, без хи-фи, и само со цел да го замачка она што прво го направил."[45] Со вакви убедувања Борис прави постапки со кои преку ноќ својот стан го претвора во нов затвор. Тоа туторство се срушува врз плеќите на младиот Матеј кој решава да направи чекор (лет?) на отуѓување од оние кои би требало да му бидат најблиски: мајката и дедото. Внатрешна слобода, хи-фи, висока верност, верност на себе, лет во место? Можеби во овој распоред на нештата може да се открие суштината на проблемот на Борис, иницран во зборовите: „Не сакам да се навикнувам. Цел живот на нешто се навикнувам. Навикни се на затвор, навикни се на слобода. По навика се навикнувам, и на тоа што треба и на тоа што не треба."[46]

40 Горан Стефановски: „*Диво месо* и нови драми", стр. 51.
41 Горан Стефановски: Исто, стр. 18.
42 Георги Старделов: „Портрети и профили", стр. 322.
43 Исто.
44 Исто, стр. 323.
45 Горан Стефановски: "Hi - Fi" , кн. „Одбрани драми", стр. 176.
46 Исто, стр. 167.

Летот на Мајката и Силјан во „Црна дупка“ е на свој начин лет во место. Тој лет е *остварен* кога Силјан веќе не постои, кога Мајката може да му рече: „Ти си невидлив. Те нема.“ Поводот за тој лет во празно е, пред сè, од социјален и психолошки карактер. Влошената материјална состојба (ослободен од работа), дисхармонија во семејството, боем и љубовник, Силјан околу себе чувствува неподнослив круг што постојано застрашувачки се стеснува. Тоа го чувствува и дома, и во кафеана, и во становите на своите љубовници. Во оваа смисла една реплика меѓу Силјан и Сања е мошне индикативна. Имено, Силјан и вели: „Јас сум животно во твојата интелектуална лабораторија“, а Сања му одговара: „Јас сум интелектуалец во твојата животинска лабораторија.“ За Силјан сè станува неподносливо во својата обичност, секојдневност и бесцелност. Од зазорување градскиот сообраќај и работниот народ ги гледа како муви без глава. Оваа слика според него е беда позната во теоријата под името: јаве. Од сето тоа нема да остане ништо или само *матна дамка,* како лига што останува зад полжавот. Оттука кај него и опсесијата за исчезнување: „Ќе нè снема. Ќе престанеме да постоиме. Овој кревет, оваа соба, овој град, овој јазик што го зборуваме, плоштадот, луѓето, навиките и обичаите, сите архиви, весници, јадења и пијачки. Нешто ќе ги однесе. Некоја рака. Како со рака однесено.“[47]

Оваа опсесија ќе се претвори во опсесија за премин од *другата страна,* за бегство, за лет кон малите отвори на црното небо низ кои пробива некоја страшна светлина. Таа потреба за лет е, всушност, потреба за досегнување на некаква слобода во која не ќе е важно ниту името, ниту минатото, ниту иднината, слобода во која ќе може да се постои без традиција и без морал, каде никој на никого ништо нема да му должи, каде што ќе може да се каже: „Само сум“. Меѓутоа ќе се покаже дека тоа бегство е конечно и неповратно, бегство во празно, во кое одредницата *само сум* се губи во безгласноста и отсутноста. Ќе се покаже, имено, дека тоа е лет во место, лет без остварена цел. Идеалната слобода на Силјан останува само како сон, бидејќи слободата може да се избори во самата врволица на животот која за него беше – матна дамка.

Егзистенцијалните состојби и манифестации во драмите на Горан Стефановски се густо испреплетени со визии, соништа и привидениј а. Верувањето и во неможното е секогаш отворена можност за излез. Во „Лет во место“ Михајло халуцинира во претсмртен грч, со забоден нож во стомакот. На таа кулминативна точка во драмата, тој ќе може да каже: *Слободни сме,* оти е убеден дека „Работите кои страсно ги сакаш и работите од кои страсно се плашиш, ќе ти се остварат“. Халуцинациите на Михајло се потсилени со сугестиите на авторот за визуелни ефекти на сцената. Тие ефекти го доловуваат внатрешниот свет на Михајло, при што во таквата позиција она што тој



„хај-фај“

го гледа и го доживува, за неговиот брат Евто, кој е до него, е незабележливо. Сцената од манастирот се трансформира во фреска на благовештение, со златна основа. Михајло чувствува дека она по што копнееше, за миг му се остварува: добива крила како Архангел во муслинска одора. Одеднаш сликите од реалноста добиваат друг распоред и значење. Фреската на Богородица се отвора и од неа во надприродна големина излегува Султана отелотворена како Богородица. Оваа мала секвенца на привидението, всушност, е секвенца на средба на Султана со своите синови Михајло и Евто. Повикот на Султана по Евто е повик во празно. Нејзиниот грч предизвикува нов прелом на сцената: таа го добива својот природен изглед. Султана се враќа зад фреската која се затвора, а Михајло ги губи крилјата, го вади ножот од стомакот и се руши, умира. Сето тоа се случува пред очите на Евто. Само кратко потоа Евто немо гледа во зографите кои веќе фрлаат малтер врз Богородица. Поистоветувањето на Богородица и Султана претставува искричав миг во халуцинациите на Михајло, што во делото добива една подлабока, метафоричка смисла во творечката размисла на Стефановски околу проблемот на иден-

47 Горан Стефановски: „Црна дупка“, кн. „*Диво месо* и нови драми“, стр. 67.

титетот во трауматските витли и премрежиња на човекот низ историјата.

Проблемот на идентитетот во драмата „Тетовирани души“ се зафаќа во ситуации на длабоки внатрешни потреси на една видлива, како што вели Благоја Иванов, *душевна растрганост*. Појден во Америка да го проучува влијанието на миграционите процеси врз психо-физичката конституција на македонската емиграција, Војдан, всушност, е во потрага по својот идентитет замаглен со дамнешното заминување на неговиот татко на печалба. Во ситуација на привидение, тој го *среќава* својот татко Стрезо кој, од своја страна, за идентитетот во тој далечен и суров свет, ќе рече: „Ние сме сега каскадери. Фира. Ние сме сега „божем“. Ад акта. Подвижна рана. Минато неопределено време.“[48] Меѓутоа, Војдан е преокупиран со она што тој е сега: што, всушност, е сега тој, чиј син, чиј потомок е тој? Тоа грчевито барање на самиот себе доведува до радикални поместувања во просторот, времето и атмосферата. На прашањето на Војдан: *Каде си ти сега?,* во привидот Стрезо му одговара: „Дома. Домче. Не можев да издржам во Америка и се вратив дома.“ А сето ова Војдан го доживува токму во Америка, која авторот ја означува како *отворен простор*. За предметново прашање, како огледни ќе наведеме неколку секвенци, врзани за прашањата на Војдан, кои сами по себе се *отворена* можност за размисла:

„Војдан: Ти ли си татко ми?

Стрезо: Одовде најдобро се гледа. Онаму е Охрид, а од оваа страна Преспа.“(...)

„Војдан: Дали си ти мртов?

Стрезо: И за тоа можеме да разговараме. Мене не ми е тешко да бидам татко ти. Јас можам да сум што ќе се побара од мене: татко, братучед, херувим, касап, кувенџија, Арнаутин, Куцовлав, Чиканос. Ќе бидам и мртов.“(...)

„Војдан: Имаше ли ти син Војдан?

Стрезо: Да. Но тој никогаш нема да дојде да ме види.“[49]

Примериве покажуваат дека своевидната елиптична форма на исказот отвора ралични перспективи во откривањето на вистината и во толкувањето на значењата. Во драмите на Стефановски нема реска граница меѓу реалното и иреалното. Инаку, иако изгледа парадоксално, халуцинантните состојби на места се сугерираат преку рески и неочекувани трансформации на сцената. Впечатлива во овој однос е сцената кога Борис од „Хај-Фај“, во фазата на осознавањето на непромислениот грев направен кон својот внук, халуцинира. Сè почнува со еден банален детал: Борис запалува цигара и одеднаш се јавува светлосна промена, се слуша едноличен звук со сè посилен интензитет, се расклопуваат ѕидовите на собата, а во длабочината на сцената се забележува безвучна експлозија. Она што потоа го зборува Борис е своевидна илустрација на една веќе нова ситуација во која нештата имаат нов поредок во привидниот хаос. На тој начин сè е во функција на драмското дејство кое токму во тој миг го сугерира внатрешниот прелом кај Борис. Колку да звучи парадоксално, факт е дека во оваа халуцинантна состојба кај овој лик преовладува рационален резон за резиме и преоценка на сè она што тој го направил во животот. Почетокот на неговиот подолг монолог, изречен во стихови, („Цел живот мислев нови светови градам / со чисто срце, со сета сила (...) и не слава за себе да крадам,/ а слава на родот свој да му дадам“), јасно упатува токму на таа потреба да се сумира влогот во кривулестата животна врвица во вид на самоисповед, што е во согласност со копнежот на Борис по својата *внатрешна слобода* како животен идеал. Сето тоа се следи со настаните на сцената, што всушност се халуцинантни слики на Борис: дува ветар, влегува Мира, љубовницата на Матеј, во бела детска униформа, влегува Соња, со лесни, балетски, стилизирани движења, влегува Американецот облечен во руска рубашка, потоа Русинот во каубојска облека и Арапот во македонска носија, Соња и Мира играат игра помеѓу оро и кореографирана следска вежба, и сите инкатираат текст – „Твојот ХИФИ е наш ХИФИ.“ Халуцинацијата завршува со доаѓањето на Матеј во туника измачкана со густа, црна леплива боја, кој на својот дедо му става лисици на рацете, а останатите му приоѓаат, земаат од црната боја и прават дамки на своите бели облеки.

Начинот на градењето и самата градба во „Кула Вавилонска“ се нешта што се граничат со сонот. Градењето е еден стварносен засек во сонот, а градбата сон навлезен во стварноста. На едно место Дамјан ќе рече: „Сè ми е јасно што прават, што зборуваат, а не ми е. Како на сон.“ Тој во еден миг луѓето ќе ги гледа како сеништа, а на Невена и се причинува дека навечер од кулата доаѓаат звуци од ветер, но дека понекогаш тоа се човечки гласови. Кружат различни приказни околу кулата. Една од нив е дека таа ќе пропадне в земја, втора – дека ќе одлета во воздухот и ќе поведе сè со себе, и трета – дека врз неа ќе се спуштат четирите јавачи на апокалипсата и дека оттука ќе почне пропаста на светот. Опседнат со сè она што се случува околу кулата, но и со себе во тие случувања, Дамјан на едно место го употребува терминот *холограми,* објаснувајќи дека тоа што го гледа, всушност, се холограми, ласерска техника, оптичка електроника, монохроматски ласерски зрак, тродимензионална слика. „Кога ги затворам очите ми доаѓаат слики“, вели тој, а тие слики ја изразуваат апокалиптичната визија: „Гледам змија. Се рушам. Ми паѓаат забите. Татко ми, пред спиење, ни вели, деца, знајте кај ги оставате чевлите. Сред ноќ, ако треба, да можете да ги најдете, па низ врата. Некој ќе дојде да нè потера. Јас сум вџашен старец, седнат пред

48 Горан Стефановски: „Тетовирани души“, кн. „Одбрани драми“, стр. 312.

49 Горан Стефановски: Исто, стр. 328-329.

порта, со бројаници во рацете, качкет на главата, реума во коските. (...) Ова место ќе се расели и никој тука веќе нема да живее од колено на колено, ниту Арапин тука ќе распне шатор, ниту овчар тука ќе запре да пасе стадо, туку овде некаде ќе лежат диви ѕверови, и куќите ќе се наполнат со гнаси и утки, и сеништа ќе шетаат наоколу, и ќе се довикуваат гадурии по пустите домови и аждери по бившите дворци. И тоа време е близу."[50]

Под знакот на апокалиптичната визија се и халуцинациите на младата Кристина од драмата „Дупло дно". Ова дело, карактеристично по својата структура, допушта во својата внатрешна динамика да се јави и еден лик од типот на Кристина која, колку што е длабоко вградена во егзистенцијалната проблематика на драмата и израз на таа проблематика, толку е и халуцинантно отсутна, за да се покаже дека тоа *отсуство* е, всушност, повратно дејство од силното присуство на тлото од суровата стварност. Во миговите на своето халуцинантно откривање таа зборува за *бришани простори полни со неупотреблив човечки материјал*: „Крварам. Ми се распаѓа утробата. Сонувам дека сум трудна. Раѓам недоносени деца, деформирани плашила, секакви инвалиди. И тоа не еден, не двајца. Цели чети, армии, бришани простори полни со неупотреблив човечки материјал. Ништо не ми кажуваш. Не ме интересира што мислиш, како ме доживуваш, дали сочувствуваш, не сакам да комуницирам."[51]

Не ретко во соништата се бараат исходишта, како што е примерот со сонот на Царицата во „Јане Задрогаз" во кој, според неа, е најден спасот, со тоа што некој од народот треба да појде во дувлото на змејот и од неговото срце да ја земе заразата на тешката болештина. Сонот кажува дека откако сите ќе се заразат од таа болест, Царицата ќе може да роди, мотив близок на верувањето дека народот треба да го одболува (заслужи) доброто. По линија на рефлекс од фолклорната ризница, сличен пример наоѓаме во драмата „Црна дупка". Овдека Силјан, во привидение, од својата веќе умрена мајка, ја слуша приказната за пилињата Сиве и Чуле што се споменува и во „Силјан Штркот" од опусот на Марко Цепенков. Овој сегмент од народната традиција овдека е вграден како своевидна колнатија на Силјан кој станува невидлив. Во таква ситуација тој се довикува со своите најблиски, со своите деца, и довикувајќи се, се разминува со нив и со самиот себе.

Илустративни во оваа смисла се одредени места од дијалогот меѓу Силјан и Мајката: „Силјан: Ти умре. / Мајката: Да. / Силјан: Па од каде сега ваму? / Мајката: Тоа јас тебе те прашувам. / Силјан: Кое? / Мајката: Од каде ти сега ваму? Ти дојде, Силјане, не јас. Ти си невидлив."[52] Оваа сцена завршува со тоа

„казабалкан"

што Силјан и Мајката летнуваат низ прозорецот во темнината. Летнуваат таму каде што повеќе нема паѓање. Тоа се последните зборови на Мајката, упатени на Силјан: *Не можеш да паднеш. Те нема.* Тоа непостоење е, всушност, остварена желба на Силјан кој постојано копнее да премине *од другата страна,* од каде што пробива некоја страшна светлина. Но, во исто време, тоа е неговото конечно заминување во *една пуста земја* од која нема *избавиште, одење веќе дома.*

Наведениве примери сведочат за еден специфичен драмски говор кој на места ненаметливо го свртува вниманието и на еден недефиниран, хаотичен и метафизички свет. Во таквите делови најчесто акцијата останува на заден план, но акционото драмско добива во својот интензитет, отворајќи нови планови на осознавање и доживување. Во оваа смисла од значење се ефектите што ги сугерира драмата на Стефановски, а кои своето вистинско дејство можат да го имаат на сцената (театарот), при што *метафизиката на зборот* ќе дојде до полн израз. Ова прашање,во неговите општи рамки е зафатено во „Театарот на суровоста" (првиот манифест) на А. Арто, каде што читаме: „На театарот му останува да создаде некој вид метафизика на зборовите, движењата, изразите, при што би се оттргнало од своето психолошко и човечко тапкање во исто место. Но сето тоа никому нема да му користи ако зад сиот тој напор не постои еден вид вистинско метафизичко искушение, повикување на некоја невообичаена идеја чија судбина е никогаш да не може да биде ограничена, па дури ни означена. Тие идеи кои се допираат до Создавањето, Постоењето, Хаосот, а сите се во редот на космичката природа, ни го пружаат нам основниот поим за она подрачје од кое театарот се одрече. Тие можат да создадат некој вид страсно единство меѓу Човекот, Општеството, Природата и Предметите."[53]

50 Горан Стефановски: „Кула Вавилонска", кн. „*Диво месо* и нови драми", стр. 195.
51 Горан Стефановски: „Дупло дно", кн. „Одбрани драми", стр. 217.
52 Горан Стефановски: „Црна дупка", кн. „*Диво месо* и нови драми", стр. 83.
53 A. Arto: „Pozorište surovosti" , knj. „Drami" , Nolit, Beograd 1975, str. 285.

Во драмите на Стефановски има една постојана потрага по животот. Правејќи деликатна и прецизна вивисекција на кризните состојби на човекот, овој автор го разгрнува поривот на своите ликови за живеење на еден поинаков живот од постојниот. Луѓето во овие драми не ретко својот живот го чувствуваат како тежина при што се упатени на исходишта за осмислување на своето постоење, за остварување на среќата на живеење. Во „Лет во место“ Ангеле вели: *Два живота нема, без еден не се може, а само со еден не оди.* Изделени од контекстот овие зборови упатуваат на дионизиската страст за живеење. Во драмата за која станува збор тие најнепосредно произлегуваат од конкретната животна ситуација која потребата за живеење ја наметнува како нужност, со оглед на витлите и премрежињата што треба да се совладаат и надминат. Таков е случајот со Евто кој, иако своите погледи ги изделува од заедничките преокупации и идеали на луѓето што живеат со него, со оглед на незадоволството од тој живот, го искажува и она што е општо и препознатливо за времето во кое тој егзистира: „Јас сум жив! Жив ли сум?“ – прашува Евто и додава: „Не знам што да правам со тоа што сум жив. Си се носам себеси на грб, како товар. Немам јас гајле ни за вашата вера, ни за вашите фрески. Мене ме мачи мојот живот. Кога ме боли заб, само мене ме боли заб. Никој не знае! Никој не може да оди да го извади наместо мене.“[54] Или друг пример: и покрај изразитата индивидуалност на ликовите во „Кула Вавилонска“, нивниот заеднички именител, и во директните спротивставености околу проблемот, е, всушност, императивот за *силната идеја* што ќе го објасни животот и хаосот што го гледаат и во кој самите тие се наоѓаат и го создаваат и потсилуваат. Инаку, хаосот како таков заслужува внимание од аспектот на драмата „Дупло дно“ во која „наместо класичната пасија за страдањето на Исуса, се открива страдањето на Уметникот, неговото проклетство.“[55] Да потсетиме во овој контекст дека секој обид на Јаков да го допре дуплото дно завршува со хаос. Таков е случајот и со *ставот – уметност,* и со *ставот – лудило,* и со *ставот – револуција.* Слично се случува и во драмата „Црна дупка“. Потребата да се премине од *другата страна* води кон своевиден хаос: сè одеднаш се менува, нештата добиваат нов поредок и значење во сликата на животот. Еден пример од *симетричните слики* со кои се одликува оваа драма, мошне уверливо го потврдува овој факт. Двете слики се, всушност, поглед од прозорецот, видени од Цвета во една иста предновогодишна вечер, во чија разлика се чита различноста на внатрешните расположенија:

1 слика: „Плоштад. Автомобили. Луѓе пазарат, чекаат на семафори. Шарена, весела толпа. Се подготвуваат за дочек. Дрвата се накитени. Излозите осветлени. Лампиони. Неонски петокраки. Елки. Родители и деца на санки. Црвени обравчиња, шалчиња, топли ракавици. Длабоки чизми кои оставаат траги во пресниот снег. Како новогодишна честитка.“

2 слика: „Плоштад. Празен. Неколку тела висат на бандерите. Излозите се искршени, продавниците опљачкани, мрачни. Минува група раненици. Ги спроведуваат униформирани лица, на мали коњи. Како варвари. Снегот е валкан. Влечат санки покриени со циради низ кои пробива крв. Нова година.“[56]

Не ретко одредени делови во драмите на Стефановски завршуваат со крик. Крикот ја изразува моментната емотивна состојба на еден лик, неговите внатрешни доживувања, и како таков има своја функција и во поширокиот контекст на значења на драмското дејство. Тоа се забележува во атмосферата на драмските ситуации, во нагласениот емотивен набој, во болката што е „во функција на некаков регулатив на човештината“[57], во акцентирањето на проблемите и конвулзиите во човекот како индивидуа, и во луѓето воопшто но, на места, и во технички поглед, како премин кој ги нивелира до потребната степен различните планови на проекција. Во таквите случаи крикот има свое подолготрајно дејство во фонот на настаните што следуваат.

Крикот, меѓу другото, е израз на елементарноста на човекот, на неговите природни, автентични манифестации. Во драмите на Стефановски таа елементарност е изразена и преку љубовта, прељубата, страстите, еротското. Тој порив често има своја *смисла* надвор од прифатените норми. Третата сцена од првиот дел на „Лет во место“ завршува со зборовите на Елена: „Одам да спијам. Со перница меѓу нозете“. Овие зборови се упатени кон нејзиниот маж, грчкиот трговец Кир Панајотис, кој по кратка пауза ја става дланката на запалена свеќа да провери колку долго може да издржи. Сличен пример среќаваме во „Тетовирани души“ кога Маре, пред Цибра и пред Војдан ќе рече: „Сонувам секоја вечер дека сум ги раширила нозете на автопат. Ме фука кој стаса. Ги стискам градите пред огледало. Играм со краставици“. Овие расположби сведочат за релативноста на задоволствата од и во животот, за тоа кој, колку и од што е среќен. Интересно е дека ваквите длабоко интимни изблици Стефановски ги вградува во драми со крупијални политички, национални и социјални прашања и дека со нив, ненаметливо доловени и инкорпорирани во густиот ткаеж на делото, добиваат во својата полнота и животна уверливост. Преку нив авторот ја разгрнува човечката душа до нејзината најелементарна појавност на рамништето на кое таа се покажува како најосетлива терезија на среќата, сред тие крупни прашања што се главна преокупација на овие драми. Притоа, таквите сегменти не се цел за себе, туку во функција на целината на драмата, на она што би го нарекле драмска студија по одреден проблем. ■

54 Горан Стефановски: „Лет во место“, стр. 49.
55 Георги Старделов: „Портрети и профили“, стр. 332.
56 Горан Стефановски: „Црна дупка“, кн. „*Диво месо* и нови драми“, стр. 81 и 95.
57 Гане Тодоровски: „Поглавја од македонската литература“, стр. 589.

Василка Бумбарова

Сто години по „Три сестри“

Во Москва, во Москва... Точно пред еден век Чеховите сестри Прозорови мечтаеја за тој магичен град. За цел еден век никој не успеа да ја дешифрира таа мечта, да даде одговор на силата што се крие во тоа примамливо комбинирање (поврзување) на буквите. Илјадници интерпретации и можеби ниту еден одговор.

Вака почнувам не само затоа што сметам дека „Три сестри“ е најубавата пиеса на дваесеттиот век, не затоа што во текот на 2000 година се навршува точно еден век од нејзиното напишување, не само затоа што сум подготвена да го слушам тој текст на сите, дури и на непознатите јазици за мене, а дури и заради тоа што пред повеќе од три години едноставно купив билет и се најдов таму во Москва, во светската театарска Мека и некако потсвесно сфаќам дека оттаму едноставно не може да се купи билет за назад. Можеш да патуваш, да откриваш непознати културни полиња за тебе, но секогаш ќе се враќаш таму во градот-држава Театралија, кој го носи конкретното име Москва.

Довде со лириката! Што, всушност, се случува во Москва и зошто погледите на многу светски театрции се насочени накај Москва?

Во Москва во моментов работат 63 државни театри, повеќето од нив имаат сопствена голема сцена, а исто така и многу камерни. Двапати повеќе ги има таканаречените антрепризи – тоа се приватни формации, кои изнајмуваат сцени и живеат од спонзори и од скапи театарски влезници. Цените на театарските влезници варираат од 2 до 100-150 ДЕМ. Оваа статистика говори за обемот на театарското пространство во Москва, но сепак не може да даде точна карактеристика на она што всушност се случува во Москва, на каде оди рускиот театар?

Општопознатата вистина е дека за време на тоталитарните години театарот беше оној вентил, онаа капка слободен воздух што жедно ја проголтуваа советските граѓани. Денес навистина тешко можам да си претставам што значело во тие години да се најдеш во салата на Таганка, да допреш до Висоцки, да го видиш спектаклот на Анатолиј Ефрос во Театарот на Малаја Бронаја – истите тие забранети „Три сестри“, за чија последна претстава, раскажуваат очевидците, во последен миг милицијата ги сменила жените што ги проверувале билетите и гледачите влегувале во салата низ отворениот прозорец на театарското бифе, дека било слично како на погреб, погреб со сцена затрупана од рози.

Бумот што го предизвика рускиот театар при крајот на осумдесеттите и во почетокот на деведесеттите години на дваесеттиот век, денес полека-полека стивнува. Исчезнува егзотиката со која западните гледачи редица години го поврзуваа поимот *russian theatre,* но имињата на големите ѕвезди веќе им се познати на стотици театарски дејци и информациите за нивните нови работи постојано ги полнат колоните на театарските списанија. Имињата на Јуриј Љубимов, Лев Додин, Марк Захаров, Олег Ефремов, Анатолиј Василјев, Кама Гинкас, Валериј Фокин, Хенриета Јановскаја не се симнуваат од објективот на театарските набљудувачи. Режисерскиот руски театар е објект на сериозни истражувања како од страна на руските театрции-научници, така и од нивните колеги од други земји.

Всушност, што има ново во Москва?

Јуриј Љубимов во последнава театарска сезона постави три нови претстави. Ги истакнувам трите... За театарскиот режисер роден во 1917 година, легенда на советскиот театар, можеби таков е редот на нештата... Но, за мене тоа е нешто неверојатно. Зачудувачка е енергијата со која работи Јуриј Петрович. Тој успеа да ја реанимира Таганка, да влее нова енергија во болното тело по мачната поделба на легендарниот театар. „Мара/Сад“ на Петер Вајс, нова верзија на „Добриот човек од Сечуан“ на Брехт – првиот спектакл на некогашната Таганка – денес го игра комплетно младежот на Таганка и единствена врска со тогашниот спектакл е блескавата Ала Деми-

дова, како и последната премиера пред околу два месеца – колаж по „Хрониките“ на Шекспир.

Марк Захаров уверливо раководи со Ленком, еден од најпопуларните театри кај гледачите. Неговиот последен спектакл „Мистификација“ е еден од номинираните за годинашната „Златна маска“ (руска театарска награда на истоименот фестивал, со која се наградуваат најдобрите театарски достигнувања во сезоната, своевиден театарски руски Оскар). Во Ленком играат некои од супер-ѕвездите на рускиот театар, како Олег Јанковски, Ина Чурикова, Александар Абдулов, Николај Карачинцев, Армен Џихаранијан...

Лев Додин работи во Санкт Петербург, во познатиот Малиј драматическиј театр (Мал драмски театар), но без неговото име не може да се направи општ преглед на театарскиот живот во Москва, дури и единствено поради тоа што само пред извесно време во италијанското гратче Таормина тој ја доби големата награда „Европа на театарот“, која се доделува за придонес во европската театарска уметност. Неговиот последен спектакл „Чевенгур“, според романот на Андреј Платонов, во март предизвика експлозија меѓу московската публика, а Додин доби уште една „Златна маска“ за најдобар режисер. Во текот на февруари во театарот на Додин се одбележа јубилеј, годишнина на спектакл – 15 години на сцената се игра навистина големиот спектакл „Браќа и сестри“. Ја гледав таа речиси седумчасовна претстава 15 години подоцна и си мислам дека таков живот на спектакл може да има само во Русија. Притоа претставата немаше загубено ниту ронка од својата свежина. Ги гледав истите артисти што ги бев гледала и пред петнаесет години и не видов никаква промена. Тие дури и не се остарени за петнаесет години.

Валериј Фокин, за разлика од другите свои колеги не води традиционален репертоарски театар, не работи со постојана актерска трупа. Тој го раководи центарот „Мејерхољд“ во Москва, гради огромно здание со надеж да го претвори во моќен театарски центар, каде што би сожителствувале експериментот и класиката, Мејерхољд и Станиславски. Последниот спектакл што го постави тој, „Старосветската љубов“, пиеса според мотиви од повеста на Гоголь напишана од Николај Кољада специ-

„чевенгур“, малиј драматическиј театр – санкт петербург

јално за Лија Ажељакова, е еден од хитовите на сезонава. Во моментов тој работи во Новосибирск врз заедничкиот руско-бугарски проект Сибир-Црно Море – спектаклот „Воздушниот град“ – игра според пиесата „Птиците“ на Аристофан. Премиерата на овој спектакл ќе биде на 7 јуни во рамките на Меѓународниот театарски фестивал „Варненско лето“. Оваа претстава можеби ќе имаат можност да ја видат и македонските гледачи на претстојното „Охридско лето“.

Кама Гинкас и **Хенриета Јановскаја** прават свој режисерски театар. По блескавата „Бура“ на Островски, која обиколи редица театарски фестивали и доби многу награди, Јановскаја ја репетира „Сон во летната ноќ“, а Гинкас, како и секогаш, експериментира со пространството и прифаќа сè нови и нови катчиња на театарот. За време на последната сезона тој постави четири спектакли: „Златното петле“, според приказната на Пушкин; „Пушкин. Дуел. Смрт.“ – документарна драма напишана од режисерот, продолжение на серијата „Игри во белата одаја“ – еден од номинираните за годинашнава „Златна маска“, „Соба на смеата“ според пиесата на Олег Богаев; „Руска народна пошта“ во Театарот на Олег Табаков – спектаклот е добитник на „Златна маска“ за најдобра претстава на сезоната.

Анатолиј Василјев, како и секогаш, бара нови форми во својата „Школа за драмска уметност“. Неодамна тој го постави „Моцарт и Салиери“ – еден необично убав спектакл.

Ова е само дел од театарската сложувалка на Москва. Секојдневно никнуваат многу нови имиња врз картата на Москва.

Москва исто така е центар на редица крупни театарски настани. Меѓу нив најпознати се Чеховиот фестивал, Фестивалот „Златна маска“ и Фестивалот „НЕТ“ – Нов европски театар. Чеховиот фестивал пред московските гледачи ги претставува навистина најголемите имиња на светскиот театар, тој се одржува секои две години, така што неговото следно издание е во 2001 година, кога ќе се одржи заедно со меѓународната театарска олимпијада. Фестивалот „Златна маска“ се одржува секоја година. На него се доделуваат награди за најдобри театарски достигнувања. Фестивалот „НЕТ“ – Нов европски театар годинава ќе се одржи по третпат, од 25 октомври до 3 ноември. Тоа е алтернативен младински фестивал кој се обидува да создаде претстава за новите естетски барања на младото поколение европски режисери. На првото издание на фестивалот Македонија беше претставена од младата режисерка Зоја Бузалковска со спектаклот „Тхе Ловер“ на Драмскиот театар од Скопје.

„соба на смеата“,
олег табаков во улогата на иван жуков

Друго македонско име кое е многу популарно во Москва – е името на режисерот Иван Поповски, ученик на Пјотр Фоменко, чии спектакли во Русија и во Европа доживуваат невиден успех. Сега тој репетира во меѓународниот театарски проект „Хотел Европа“, кој стартува во текот на мај во Виена и ќе биде прикажан во рамките на програмата „ТЕОРЕМ“ на годинашново издание на фестивалот во Авињон, Франција, а друг познат Македонец, драматургот Горан Стефановски, е автор на идејата и на текстовите за тој проект.

Горе-долу, ваква е картата на театарска Москва сто години откако е напишана „Три сестри“ и десет и пол по паѓањето на Берлинскиот ѕид. Некаде на средината е вистината за театарот, за неговата иднина и за тоа дали се исплати да си купам билет и да појдам во Москва. ■

Превод од бугарски:
Зоравко Ќорвезироски

Театарскиот живот надвор од Македонија

ПАРИЗ – 2:1 ЗА ГОСТИТЕ

Во театарскиот живот на Париз почетокот на 2000 година неприкосновено го одбележаа претставите „Браќата Карамазови“ на полскиот режисер Кристијан Лупа а во изведба на Стариот театар од Краков, како и куклената претстава „Сталинградската битка“ на Грузин Габријase. По успехот при претходното гостување на Кристијан Лупа, театарот „Одеон“ го покани овој угледен полски режисер, специјално за изведба во Париз, да ја обнови својата прочуена поставка на Достоевски од 1990 година. Претставата трае осум часа, така што се изведува во два дела, две вечери едноподруго. Треба да се забележи дека и московскиот „Художествен театр“ во 1910 година ги играл „Карамазови“ во режија на Немирович-Данченко на истиот начин – две вечери едноподруго.

„Браќата Карамазови“ ги одликува изразито статична сценска игра која само го потенцира сценскиот набој. Едноставно, Лупа ги отфрлил глупавите клишеа за „руската душа“ и за „словенскиот темперамент“, па емоционалната и психолошката сложеност на јунаците на Достоевски не ја гради низ фуриозно темпо, низ широк гест и патетика, туку низ воздржаниот, но силен и возбудлив артистички израз.

И „Сталинградската битка“ на Габријase е обнова: по успешниот настап во Авињон во 1997 година претставата се распадна, а во почетокот на февруари годинава воскресна и ја доживеа париската премиера во "Théâtre des Abbesses", каде што доживеа огромен успех: по овациите настапија и поединечни честитања во фоајето, меѓу кои мора да се издвои поклонувањето на Питер Брук пред уметникот од Грузија.

Претставата е составена од низа поединечни, раштркани, лични спомени и доживувања поврзани со една од најголемите воени катастрофи на 20 век – Сталинградската битка. Приказната за оваа човечка кланица, Габријadse превосходно ја развива од визурата на едно животно – коњ од воениот транспорт кој, во екот на воените дејства ја бара својата кобила, циркуски уметник. На овој начин на приказната ѝ се дава детски невин и копнежлив призвук, кој само ја потенцира нејзината изворна сентименталност, трогателност и трагичност.

Инаку, Габријase е комплетен автор на претставата – негови се текстот, режијата, декорот, идејното решение за куклите, звучната кулиса, светлото.

Клод Режје, еден од водечките француски режисери, кој премиерно ја постави претставата со бизарен наслов „Ножеви во кокошки“ во познатиот "Théâtre des amandiers", во Нантер, барем според критиката во печатот, овојпат разочара. Под многу слабо светло, во речиси целосен мрак, неколцина стојат на сцената и со ретки движења тие го изговараат, односно го рецитираат својот текст. Кај оваа претстава, меѓутоа, мракот не може да се толкува како сценска метафора за духовната сиромаштија на шкотските селани од 18 век – за кои зборува современиот шкотски автор Дејвид Харовер во својот текст за „Ножеви во кокошки“. Впрочем, театарската уметност од која бликаат здодевност, емоционална и мисловна празнина, не заслужува да ги користи како алиби своите формални обележја.

БЕРЛИНЦИ СО МАСКИ НА БЕЛГРАЃАНИ

Берлинскиот „Фолксбине“ не е само авангарден театар туку и морална инстанција во јавниот живот на градот. Овој одличен театар ги покани на гости белграѓаните од „Забрањено пушење“, режисерката Ивана Вуиќ, артистите ангажирани во нејзиниот (и на новосадскиот ИНФАНТ фестивал) проект „Собата на мајка ми“, видео-авторите Љуба Тодоровиќ и Чедо Веселиновиќ, новосаѓанецот Александар Тишма и парижанецот Емир Кустурица на дводневно гостување, спектакуларно и мултимедијално да ги заклучат низата манифестации што почнаа да се одржуваат уште од 25 март 1999 година, во знак на протест против агресијата на НАТО во Југославија, под наслов „Прототип на непријателот – Србија“.

Пред монументалниот портал на „Фолксбине“, „Забрањено пушење“ (во придружба на бас-гитаристот Емир Кустурица) брилјантно пародираше српски турбо-фолк, докажувајќи дека тоа е одлична музика кога ја свират одлични музичари од монтипајтоновска провиниенција. Филмовите, пак, на нивниот басист, „Дом за бесење“ и „Црна мачка, бел мачор“ докажаа дека Кустурица е еден од ретките автентични режисерски гении. Артистите на „Фолксбине“ читаа извадоци од книгите на Тишма, видео-инсталациите на Тодоровиќ и Веселиновиќ го прикажаа белградското секојдневие под бомби, а перформансот на Ивана Вуиќ „Хопла, ние живееме“ и нејзината автор-

ска претстава „Собата на мајка ми“ – во која учествуваа Ружица Сокиќ, Добрила Стојниќ, Даница Ристовски, Анѓелка Тадиќ и Љубивој Тадиќ – наидоа на голем интерес кај публиката. Ивана Вуиќ намести мртовци од слама, жени во партали вареа грав (храна за сиромашните) што потоа го делеа низ публиката, заедно со маски од хартија, фотографии на белграѓани. Така, барем за миг, благодарение на маските, берлинците станаа белграѓани.

И додека на скалите течеше театарот на гладните и жедните, на вториот кат се случуваше уметност: Даница Ристовски го пееше Брехт, Љубивој Тадиќ сугестивно рецитираше, а младата балерина Ида Игњатовиќ нестварно рееше над бомбардираната стварност. А три ката погоре, од покривот на „Фолксбине“ по јажиња се спуштаа актерите на Иваниниот „Аеробалет“ Благоја и Габриела Доброта, кои асоцираа ангели, а можеби и снајперисти...

СРБИЈА ВО НЕКОЛКУ СЛИКИ

Во Србија, по зимското затишје, повеќе нови претстави. Кон крајот на февруари годинава, во „Ателје 212“ премиерно е изведен Фрејновиот „Див мед“, адаптација на „Платонов“ од Чехов во режија на Дејан Мијач, во Српско народно позориште во Нови Сад – Пушкиновиот „Евгениј Онегин“ во драматизација и режија на Бранко Плеша, а во Ужице – Шекспировата „Богојавленска ноќ“ во режија на Бранко Поповиќ.

Театарот „Бора Станковиќ“ во Врање премиерно ја изведе Мрожековата „Серенада“ во режија на Воин Пауновиќ, а „Народно позориште во Пирот „Сенките на ореовата гранка“, драмски првенец на пензионираниот инспектор на СВР Србислав Минковиќ, во режија на Борислав Григоровиќ.

Нова претстава во театарот „Звездара“ е „Патник“, монодрама на Данило Бата Стојковиќ, според текстот на Драгослав Михаиловиќ, а во Култ-театарот – „Преданиот војник и веселата вдовица“ на Кристофер Фрај во режија на Ивана Вуиќ, во копродукција со „Бетон хала театарот“ и титоградски Додест.

„Народно позориште“ во Ниш го одбележа својот ден – 11 март и влегувањето во 114-годишнината од постоењето со премиерата на Аристофановата комедија „Мир“, во адаптација и режија на Мариславе Радисавлевиќ.

На сцената „Код коња“ на театарот „Бошко Буха“, Горчин Стојановиќ ја постави современата руска драма „Клинч“ на Алексеј Слабовски, а Егон Савин во „Народно позориште“ го режираше Сингеровиот „Демон“.

Италијанскиот институт за култура во Белград организира гостување на Феруџо Солери, кој во „Битеф“ театарот прикажа „Портрети“ од „Комедија дел арте“. Низ интересни монолози, со карактеристични костими, со маски и со акробатска вештина, а со помош на нараторот Слободан Бештиќ, Солери, омиленият „Арлекин“ на Џорџ Стрелер, ја откри природата на традиционалните ликови на италијанскиот уличен театар од времето на ренесансата.

Хит-претставата на Крушевачкиот театар – Андриќевата „Проклета авлија“, во драматизација и режија на Небојша Брадиќ ја видоа речиси 16 000 гледачи на 34 претстави, од премиерата на 30 септември 1999 година. Ансамблот помина над 9 000 километри, гостувајќи во Белград (11 пати), во Ужице, Подгорица, Заечар, Смедерево, Кралево, Ниш, Нова Варош и Чачак.

Во Белград и во Нови Сад гостуваше „Црногорско народно позориште“ со претставата „Обломов“, во драматизација и режија на Егон Савин, кој потсетува дека Гончаровиот јунак главно е толкуван како негативен лик, безволен и бессилен. „Во судирот на двата животни погледи – духовниот и материјалниот – јас го бранам Обломов и неговото право на откажување“, вели тој.

На Факултетот за драмски уметности во Белград отворен е театарот „Мата Милошевиќ“ како полигон за студентите, за професорите и за соработниците на ФДУ и на другите факултети од Универзитетот на уметностите, но и како професионален театар со сопствен репертоар. Раководител е Љубомир Драшкиќ. Редовниот репертоар почна на 21 февруари, со „Виленичe“ од Ана Горѓевиќ. Идејата наиде на добар одзив, особено кај младата публика.

„БИТКА“ ВО ШВАЈЦАРСКО-ГЕРМАНСКО-ЈУГОСЛОВЕНСКА ПРОДУКЦИЈА

Драмата се случува во кафе-ресторанот „Косово“, а главни ликови се гастарбајтерите кои зборуваат на европски јазик. Ова се главните генералии на интернационалниот проект „Битка“, чии автори се Даријан Михајловиќ и Мориц Ипере, а што се подготвува во продукција на трупата „Торпедо“, со копродуцентите: „Софиензеле“ театарот од Берлин, Хелерау од Дрезден и Фестивалот „Цурике театар шпектакл“ од Цирих. Пробите треба да почнат на 26 јуни, а првата премиера е закажана за 4 август во Дрезден. Планирана е изведба во Црна Гора, а потоа и премиери во Цирих, на 18 август, и во Берлин, на 24 август. Постојат шанси „Битка“ да се игра и во Хамбург, во Франција, во Словенија и во Босна, за што се водат преговори, додека Театарскиот институт од Будимпешта е заинтересиран за изведба на оваа драма и во престолнината на Унгарија.

Меѓународниот карактер на претставата се огледа и во авторската екипа: од единаесетте артисти четворица се од „Торпедо“, а другите се од Германија, од Швајцарија и од поранешна Југославија. Неколцина од нив се вистински гастарбајтери! Сценографијата ја прави Германецот Детлеф Шнајдер, костимите се на Јелена Николиќ, продуцент е Естер Видмар од Швајцарија, а „сè околу девојките“ Тања Трифуновиќ. Драматург е Ања Суша.

ТЕАТАРСКА РАЗГЛЕДНИЦА ОД ХРВАТСКА

На сцената „Хрватско народно казалиште“ во Загреб, пред највисокиот политички врв предводен од новиот хрватски претседател, кон крајот на февруари годинава Ивица Кунчевиќ премиерно го постави Гетеовиот „Фауст“.

Според критиката во тамошниот печат, „Фауст“ е „претставен како претенциозен спектакл во кој се поврзуваат елементите на народната традиција со рационалистичкиот пристап, гротескното со интимистичката драма, средновековниот дух со современиот сензибилитет...“ Кунчевиќевата претстава се случува в театар, а ликот на Мефистофел се триплира, па на ѓаволот му се припишуваат карактеристики на поет, на управник на театар и на лакрдијаш.“ Улогата на Фауст ја игра Славко Јураг, додека Мефистофел го толкуваат Жарко Поточњак, Круно Шариќ и Звонимир Зоричиќ.

Во „Хрватско народно казалиште“ во Сплит, во почетокот на март, во режија на директорот на сплитската Драма Ивица Булјан, премиерно е изведена претставата „Враќање во пустина“ од францускиот автор Бернар-Мари Колтес. Дејството се случува во некое француско провинциско гратче кое во шеесеттите години го потресуваат шовинизам и расизам. Во Булјановата изведба, претставата најмногу потсетува на драмите на Чехов поради проткаеноста на комедијата со трагични елементи. Улогите ги толкуваат Зоја Одак и Милан Штрлиќ.

Меѓународниот научен собир Современата хрватска драма во осумдесеттите и деведесеттите години, што во средината на март се одржа во загрепската „Матица хрватска“, собра триесетина театролози, театарски критичари, драматурзи и режисери од: Словенија, Словачка, Босна и Херцеговина, Македонија и Хрватска. Организатор беше Одделот затеатар и филм на „Матица хрватска“ и неговиот раководител Миро Гавран.

ОД СЦЕНИТЕ ВО БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА

На сцената на „Босанско народно позориште“ во Зеница, на 17 март е изведена Нушиќевата „Ужалена фамилија“. „Тоа беше еден од празниците што се доживуваат во овој театар“, забележа критиката. При тоа, посебно се истакнува декорот, потпишан од управникот на театарот Радован Марушиќ. Режисер на претставата е познатиот актер Исо Поровиќ, а според критиката вистинско откритие е артистот Мухамед Бахоњиќ, кој го игра Агатон.

Во рамките на одбележувањето на 50-годишнината на зеничкиот театар, а во копродукција со Интернационалниот фестивал „Сараевска зима 2000“, на сцената на сараевското „Народно позориште“ во почетокот на март премиерно е изведена претставата „На полковникот нема кој да му пишува“, во режија на Слободан Стојановиќ. Драматизацијата на овој Маркесов роман и сценографијата за претставата се на Радован Марушиќ, а главните улоги ги толкуваат Нада Ѓуревска и Жарко Мијатовиќ, доајен на босанско-херцеговскиот театар, кој на зеничката сцена игра речиси 40 години.

И Нада Ѓуревска, првенка на сараевското „Народно позориште“, во Зеница го прослави својот 25-годишен јубилеј на сцената. Успешно настапи во улогата на сопругата на полковникот во споменатата премиера. Ѓуревска е родена во Скопје, а во главниот град на БиХ живее од својата деветта година.

НА СЛОВЕНЕЧКАТА СЦЕНА

Победник на годинашниве Денови на комедијата во Целје е „Балкански шпион“ на Д. Ковачевиќ во изведба на „Шпас театарот“ (Менгеш, крај Љубљана). Оваа претстава публиката ја оцени со највисоката оценка во историјата на овој Фестивал (4,7). Борис Кавача е награден за улогата на Илија Чворовиќ, а за најдобра комичарка е прогласена Наташа Барбара Грачнер за улогата на г-ѓа Линхарт во комедијата „Весел ден или Матичек се жени“ на љубљанското „Народно гледалишче“, за режија Вито Тауфер, кој со три режии е прогласен за најдобар режисер на Фестивалот. Печатот во Словенија вели дека репертоарот на годинашниве Денови на комедијата веројатно е еден од најуспешните досега, меѓутоа ниту еден од текстовите на конкурсот не ја заслужи титулата „Благородно комедијантско перо“.

Салата на Домот на културата во Менѓеш (460 места), полна е повеќе од три месеци откако се игра Ковачевиќевиот „Балкански шпион“, втората успешна продукција на „Шпас театарот“ и на продуцентката Уршка Алич. Инаку, својата дејност тие ја започнаа неодамна, со комедијата „Ден на лудоста“ од Џо Ортон. Две претстави – два успеха, како во уметничка, така и во комерцијална смисла.

Добри оценки доби неодамна праизведената „фантастична драма“ „Убијци на муви“ од Матјаж Зупачич во режија на Миле Корун, поставена на сцената во Целје. Дејството на неговата нова претстава се случува во непознат град, пред рецепцијата на хотел, во кој „порано или подоцна ќе се најде соба за секој гостин, без оглед на сезоната“. Рецепцијата е еден вид чистилиште, каде што ороводец е мефистофеловско-демиуршкиот рецепционер, кој на гостите им овозможува средба со сопствените желби и стравови, со нивната суштина. Во филозофска смисла, „Убијци на муви“ е една песимистичка претстава, но, од друга страна, во неа авторот има вдахнато и блага иронија, и хумор, така што гледачите сепак не паѓаат во очај. ■

Приредил: З. Ќ.

Иван Додовски

Театарскиот јазик за новиот милениум

Постарите луѓе од театарот го паметат Фестивалот на малите и експериментални сцени во Сараево како еден од најважните театарски фестивали во поранешна Југославија. Станува збор за фестивал со долга, деценискa традиција. Настаната како провокација и можност за театарски експериментирања, а прекината во текот на Босанската војна, таа традиција, за среќа, обновена е пред три години.

Денес таа продолжува во ликот на новиот фестивал МЕСС. Секако, името останува за да се зачува традицијата. А самиот фестивал денес е меѓународен и, на едно место, во текот на петнаесетина денови, го собира највредното од светските театарски сцени. Не ограничувајќи се на традиционалниот концепт „мали и експериментални сцени", новиот МЕСС, сепак, останува отворен и вистински заинтересиран за истражувачкото во современиот театар.

МЕСС '99 се одржа од 15 до 31 октомври 1999 година и понуди разновидна програма. За неа и за добрата организација, најзаслужен е уметничкиот директор на Фестивалот, режисерот Дино Мустафиќ, и елитната, млада екипа околу него. Акценти на таа програма беа неколку силни режисерски проекти, кои главно се потпираат на нестандардно читање на класичните автори: Шекспир, Жари, Брехт, Бекет... Покрај тоа, програмата опфати и поставки на најсовремените театарски опсесии – текстовите на францускиот драматичар Б. М. Колтес, на шпанскиот драматичар С. Синистера... Имаме ли, навистина, неодолива потреба, на крајот од овој милениум, да ги препрочитаме театарските матрици на бардовите?

Неколку иманентно деконструктивистички и високо осмислени интертекстуални навраќања кон нив ја донесоа најголемата вредност на овој фестивал. Спојот на класичните театарски прашалници со современите зачудби на авторите од крајот на веков – ѝ дадоа на фестивалската програма вистинска тежест. Кон тоа треба да се додаде и разновидноста: театарот на движењата, денс театарот, музичкиот театар.

НАГРАДИ

Седумнаесет претстави ја сочинуваа официјалната програма на МЕСС '99. Меѓународното жири (претседател И. Додовски, театарски критичар од Македонија, и членови: К. Матеини, драматург од Шпанија, и Љ. Остоиќ, драматург од Босна и Херцеговина) одлучи Златниот венец за најдобра претстава да – ѝ го додели на полската претстава „Метаморфози" на режисерот Вложимјерж Станјевски. Станува збор за исклучително промислен театарски чин што трае неполн час, но возбудува со перфекционистичката изработка на секој мизансценски детаљ и со прекрасен спој на совршеното пеење и телесниот говор. На стеснет простор (беше играна во холот на Судската палата во Сараево), во состојба на градациски дозирана емотивна напнатост, се случува своевидна античка мистерија. Метаморфозите, како мотив, се драматизираат како паралално ирониско сопоставување на Дионис и Христос, слично на Хелдерлиновата мистерија за лебот и виното. Проткаена со совршеното пеење на дешифрирани антички химни, со силна динамика на актерскиот визуелен говор, претставата побудува атмосфера на ирониско и пародиско деконструирање на митските „смртни прашања". Но, играта, совршените вокални исполнувања, хуморот на движењата и енергијата што не престанува да зрачи, исцртуваат театарска форма што тешко се опишува и покрај својата прецизност. „Какво величествено лудило, какво совршено театарско остварување" – тоа е коментарот на театарскиот критичар Францишек Пјатковски.

МЕСС '99 започна со вџашувачката режисерска визија на извонредно креативниот литвански режисер Ејмунтас Некрошиус. Неговиот „Хамлет" е долга претстава, преполна од густа знаковност и измешани театарски постапки. Исцртана со експлицитна употреба на мразот, земјата, огнот и металот, претставата силно се потпира и на психоаналитичко толкување на „Хамлет". Крајниот резултат е отежнат, и покрај брилјантната режисерска имагинативност. Пребогато изградена врз натрупани театарски искуства од модерниот и современиот театар, претставата страда од претенциозниот гест на режисерот-демијург, а секако и од слаби актерски остварувања. Сепак, една смела, крајно истражувачка визија.

Фестивалот не остана без култни режисерски остварувања. Златниот венец за најдобра режија ја доби Едуард Милер за претставата „Баал" од Б. Брехт, во изведба на Словенско младинско гледалишче од Љубљана. За истата претстава, Жанина

Мирчевска ја доби специјалната награда за драматургија. Низ неверојатно доследна знаковност, која суптилно, без екстравагантни потези, конотира слика за духовно помрачената и дегенерирана општество, режисерот и драматургот на оваа претстава искажуваат нестандарден Брехтов свет. Баал на актерот Јернеј Шугман, кој го доби Златниот венец за најдобро актерско остварување, е едно поинакво божество на злото, кое живее сред духовно мртов и физички дегенриран свет што се храни со чиста бруталност.

Уште едно поставување на Брехт беше пријатна провокација на Фестивалот. Култниот режисер Томас Остермајер е добитник на наградата за најдобар млад режисер за претставата „Човекот е човек" на Шаубине театарот од Берлин. Преку фарсичните назнаки придадени кон текстот на Брехт, преку сценографијата што постепено се расклопува, преку жестоката актерска игра, преку нагласеното баналзирање на малиот настан (обичен, мал човек, кој тргнува на пазар за да купи риба, станува војник) – претставата го исмева најтрагичниот дискурс: оној на војната. Тило Вернер како Гали Гај, малиот човек што станува војник, ја доби наградата на критиката за најдобро актерско остварување. Претставата ја покажа сета своја интерпретативна отвореност токму во сараевскиот контекст.

Рамноправно со Јернеј Шугман, Златни венци за најдобро актерско остварување добија и: Бедија Беговска за одличната креација во претставата на македонскиот режисер Владимир Милчин, „Лудиот Ибрахим" од Т. Офлазоглу, во изведба на Турската драма при Театарот на народностите од Скопје; и Драган Јовичиќ за улогата на Паулино во сараевската претстава „Ај, Кармела" од С. Синистера, во режија на Роберт Рапоња. Наградата за најдобар млад актер ја доби брилјантната Селма Алиспахиќ за улогата на Кармела во истата претстава. (Оваа претстава ѝ е позната на годинашната публика на МОТ во Скопје.)

ПРЕДИЗВИЦИ

Од вкупно дваесет и две претстави во официјалната и придружната програма на МЕСС '99, вредно е да се споменат уште неколку моменти. Видовме сараевски постановки на два текста од култниот француски драматичар Б. М. Колтес: „Во самотијата на памучните полиња" во режија на гостинот од Швајцарија Херве Лојхемол и многу поуспешниот „Роберто Зуко", во режија на сараевскиот режисер Дино Мустафиќ. И првата и втората претстава беа повод за интересни разговори на тркалезната маса на Фестивалот. Едно е сигурно: Колтес, токму со својата лирска, двосмислена бруталност, неизбежно станува дел од најсовремените театарски дилеми.

Унгарскиот „Сон на летната ноќ" од Шекспир ќе остане во сеќавање не толку по режијата на Јанош Чањи колку по одличната сценографија. Публиката ја гледа претставата седната во крлешки, сред кои се одигруваат драмските дејства; со тоа самата публика станува активен дел од сценскиот простор, добивајќи ја улогата на шумата сред која се случува „Сонот".

Претставата, пак, на сараевското Позориште младих „Кога ова би било претстава", ја доби наградата на критиката. Станува збор за извонреден текст на младиот сараевски драматичар Алмир Имширевиќ, кој животната драма на еден сараевски младич, застрелан во трамвај од снајперски куршум, ја нуди во постмодернистичка форма на фрагментарни повторувања и автореференцијални искази за сопствената немоќ да пишува сериозна драма за војната. Сепак, пристрасноста на локалната критика, која ја додели наградата локално, може да се сфати токму ако се има предвид дека ова е популарна претстава на сараевската младина. Режисерот Алеш Курт, пак, инсистирајќи на локалните назнаки, ја намалил универзалната димензија на драмскиот текст.

Крупна провокација, на свој начин, донесе и претставата „Скитници" на Пипо Делбоно од Италија, која носи атрибут на театарско антрополошко и терапевтско истражување. Таа на жесток начин го постави прашањето за манипулацијата и инструментализацијата на човекот во театарот токму преку фактот што во претставата учествуваат хендикепирани лица.

Како навистина големо разочарување од Фестивалот ќе се запамети неочекуваната одлука на сараевската публика, која по пат на гласање ја награди очајно лошата поставка на Корнејовиот „Сид" на режисерот Томас ле Дуарек, во изведба на театарот Европа Дел Арте.

Годинава МЕСС донесе малку денс изведби. Може да се спомене чистата и минималистичка претстава „Отисоци од војната" на Јошико Чума од САД (која со својата уметност – ѝ е позната на скопската публика од МОТ) и многу понеуспешните „Омажи" на Марк Томпкинс од Франција. Покрај тоа, МЕСС и годинава го пополни специјалниот дел во својата програма, наречен „Модул на меморијата". Во рамките на тој модул на сеќавањето за геноцидот и разурнувањата, во името на колективното човечко паметење, беа прикажани две театарски претстави: францускиот „Реквием за Сребреница" на режисерот Оливие Пи и сараевската претстава „Пукање на душата" од Јања Беч, во режија на Алеш Курт.

Без настојба да ги споменуваме и да ги коментираме сите претстави од програмата на МЕСС '99, овде со сигурност можеме да заклучиме: Фестивалот на едно место собра претстави што, повеќе или помалку, значат редефинирање на театарските вредности и можности. Она кон што треба да се сврти овој интересен фестивал е токму тоа истражување – театарскиот јазик со кој треба да почне идниот милениум. ■

Горан Тренчовски

За подемот на кловновите и актерите

„Отпорот кон уметноста е истовремено отпор кон новото, кон непредвидливото...“

Роберт Бресон

Орфеј свири, а малкумина го слушаат! Дали проблемот е во него или пак во оние кои одбиваат да слушаат? Ако карактерите на Орфеј ги побараме во почвата на балканскиот театар, сигурно дека ќе ни биде тешко да ги идентификуваме сите лица на восприемачите на играта на Орфеј. Но, за каква игра, всушност станува збор?

Театарот на Орфеј, кој може да биде сличен со оној на Тит Андроник[1], е полигон преплавен со кловнови и актери. Кловновите не го кријат својот став кон нештата и нивната игра е поексплицитна, но актерите се склони кон двојна игра, а честопати и кон персифлажа. Дали, според тоа, преосетливоста на актерското битие ставено на работ од бурниот милениумски пресврт, води кон бегство од вистинската игра и препуштање кон еден нетеатарски облик на егзистенција?! Одговорот лежи во актерската генерација родена кон крајот на 60-тите и почетокот на 70-тите, во времето на експанзијата на анти-театарот.

За позицијата на човекот во новиот век, во студијата „Двеилјадитите години“, Жак Атали вели: „Човекот ќе го изненадуваат или ќе го лутат многу остри претскажувања: денес, како и вчера, очигледно е дека многу нешта остануваат надвор од секакво предвидување.“[2] Со ваквата констатација можеме да настапиме и во анализата на актуелната општа театарската ситуација која е производ на хаотичноста на живеењето и системите на живеење диктирани од државните институции. Демократијата и плурализмот наметнаа нов ракурс на читање на театарот. Тој начин често пати е и вулгарен. Ќе речете, па и во животот некогаш има достаточно вулгарности. Да, ама театарот е достапен секому, па и на најмладите, децата. Што може да се случи кога без (авторска) цензура насловните страници на повеќето (меѓу кои и такви кои претендираат за високосериозни) печатени медиуми и понатаму се преплавуваат со „модерните“ секси-телефонски-автомати?! Ми се чини дека во случајов не се работи за модерност, туку едноставно, за неизживеаност. Во овој поим е содржано и постоењето на мизантропијата, хипокризијата и, најпосле, мимикријата. Можеби заради тоа во последнава деценија има сè повеќе „актери“ во животот, а помалку Актери на театарската и помалку Луѓе на животната сцена. Лицето на современиот човек, кое неприродно брзо се менува од миг во миг, добива нова вредност. За него Пол Валери во збирката „Мали вежби“ ќе каже: „Лицето е носител на сите направи што се потребни за прием на емисиите чиј извор не е во контакт на нашето тело“.[3]

Кон крајот на деветнаесеттиот век, историска сцена на која дефилираат македонските прилики и неприлики пред заднината на отоманскиот вриеж подзасилен со соседските апетити, од македонска почва извираат повеќемина поборници на новата европска мисла. Еден од нив е и Војдан Чернодрински, чиешто дело досега беше прикажувано мошне сиромашно и површно, имајќи ја предвид напредната револуционерна носивост (во театарска смисла) која ја имаат неговите драми, од кои еден дел воопшто не се инсценирани.[4] Тука е и појавата на

1 В. сцената помеѓу Тит и Кловнот, сцена 3, чин 4: William Shakespeare, Titus Andronikus, Leipzig, Bernhard Tauchitz, 1868, p. 55-56.

2 Жак Атали (Jacques Attali), Оцртување на хоризонтот (Lignes d'horizon, Fayard, 1990, Paris), превод Благоја Велковски-Краш, Мисла, Скопје, 1993, стр. 114.

3 Пол Валери (Paul Valery), Меланж (Melange, Oeuvres, I, Bibluoteque de la Pleiade, Editions Gallimard, 1957), превод Мирјана Тренчева, Македонска книга, Скопје, 1988, стр. 60.

4 Наум Пановски, Светот е сцена на ослободителната револуција или кога и каде се одигрува драмската приказна во: Театарот како оружје, Култура, 1991, стр. 9-21.

Петар Манџуков, сострадалник и соработник на Војдан, чиишто стихови дури по цел еден век видоа свое покомплетно издание. Не смееме да го заборавиме и Наум Манивилов, деец кој парадоксално се вивна во поетските висови на последниот век. Сè се тоа ликови на своевидни актери (Орфеи) чиишто одрази треба да се меморираат и овековечат, затоа што тоа не се само ликови од нашиот сокак, туку ликови од светски формат, чие присуство во нашата културна почва треба да го воздигаме до искон.

Заборавот е една од најболните карактеристики на *homo novus*-от. Посебно ако тој е принуден, насилен или искалкулиран. Историјата не смее да се заборави. Исто како и театарската претстава. Тие се чин кој не смее да згасне, ни по цена на кој и да било закон. Одрекувањето од времето кое сме го поминале со нашето комплетно битие, било низ текот на историјата, било низ текот на одредена театарска претстава, значи поигрување со самите себе. Создавање од човекот актер, или пак кловн. Животот, сепак не е циркус, тој е Божја повела. Сè друго е прашање на личен избор и неизбришлив дел од нашето искуство, т.е. индивидуална меморија. Или – стил?!

Стилот, сепак го наметнува времето, а не луѓето. Промената на стилот на живот, игра, однесувања или правила, е феномен кој треба да се испитува, меѓу другото, и во појавата на подемот на кловновите и актерите од домашната сцена. „Илузијата на реалноста е реалност на илузијата“, напишал Нотроп Фрај. И зошто од театарската стварност да правиме животна имагинација? Одговорот лежи скриен зад нашите лица.

раул дифи: „орфеј“

Иван Ивановски

Триумфалното враќање на Мери Бошкова од Белград во МНТ

По една и пол година пауза на континуирана дејност на Драмата на Македонскиот народен театар од Скопје, што уследи поради тешките, пред сè просторни услови во кои се најде театарот во пост-земјотресниот период, овој ансамбл се здоби со покрив над главата, т.е. со нов монтажен театарски објект. Тој почетокот на својата редовна работа, што претставуваше секако настан од посебно значење, го означи со премиерата на пиесата „Коломба“ од познатиот француски писател Жан Ануј. И како во 1945 г., кога беа ставени темелите на МНТ како комплетна театарска куќа, така и сега не изостана прашањето за и околу изборот на текстот, за тоа зошто одново е заобиколен домашниот автор итн. Или, штом веќе се поставува Ануј, кој, како и многу други автори од западноевропската драматургија доаѓа со значително задоцнување, зар не можеше да биде презентиран некој друг негов текст, поинтересен, позначаен, поатрактивен, иако „ваков каков што ни доаѓа е добредојден“ – да се послужам со зборовите на Матеја Матевски изнесени во неговиот мошне синтетизиран приказ за премиерата на „Коломба“, објавен во „Разгледи“ бр. 4, 1965 г., кој во пригодното обраќање, односно во своите белешки за театарот ќе забележи дека „одејќи на првите премиери во новата театарска куќа на Булеварот (денес Театарот „Центар“, з.м.) нè обзема чувство како во неа да се вселува цел еден град, град истраднет за убавиот збор на штиците, град што повторно се обидува во неа да ги всели сенките на големите автори и сеќавањето на значајните улоги од куќата на Вардар“. Кон ова вдахновено кажување следи и уште поинспиративно напишаниот коментар од перото на Матеја Матевски: „Ако театарот е еден од корабите што ги навестува богатите пловидби низ нашиот обновен простор, тогаш да пожелиме добар ветар за едрата на неговите завеси“.

Но, да се вратам на свечената премиера на пиесата „Коломба“ (режија: Димитар Ќостаров, премиера 19. II 1965 г.) и на отворањето на новиот монтажен театарски објект и да истакнам дека овие два настана можеби најмногу ќе се паметат по триумфалното враќање на Мери Бошкова од Белград по нејзиното седумгодишно настапување на сцената на Народното позориште. Еве како настанот го виде и го доживеа едно од најлуцидните и најкомпетентни критичарски пера во Македонија – Бранко Варошлија:

„Враќањето на Мери Бошкова на скопската сцена од Белград предизвика во салата возбуда каква одамна не сме почувствувале и каква што одамна сме посакувале. Мери успеа да овладее со сцената, да ѝ се доближи на публиката, да ја освои салата, која во неа го откри својот стар соговорник и пријател... Бошкова ја најде својата стара публика, а публиката ја откри топлата пулсација на еден талент што толку пати ја вознемирувал, ја воодушевувал“ („Нова Македонија“ од 21 март 1965 г.).

Освен критичарот на „Нова Македонија“ Бранко Заревски, кој пишуваше за премиерата на пиесата „Коломба“ во бројот од 25 февруари 1965 година, на актерското остварување на Мери Бошкова во ова драмско дело се осврна и Матеја Матевски: „Средбата со Марија Бошкова, иако во една концепција (режисерска), која сме склони да ја примиме, беше многу пријатно доживување што ни го пружа средбата со еден сериозен и мошне талентиран уметник, кој со многу сигурност ја оживува пред нас својата улога, откривајќи го плодното искуство на својот глас, движење, игра. Нејзините сцени во гардеробата, и разговорот со Коломба, во очекувањето на пробата, а особено вторава, останууваа духовити медаљони на една облагородена артистичка игра“.

Не знам дали бев во право кога пишувајќи портрет за големата наша актерка, Мери Бошкова, и вклучувајќи го него во мојата книга „Од трње кон ѕвездите“ (изд. „Култура“, Скопје, 1977 год.) запишав дека во „Коломба“ како да игра еден артист. Тоа беше Мери Бошкова. Но, сигурен сум дека таа брилјираше во вистинската смисла на зборот, дека реализира уште еден маркантен сценски лик кој ѝ даваше основен тон на изведбата, дека беше вистинско задоволство да се следи нејзината темпераментна игра... Следејќи ја оваа нејзина интерпретација по пауза од неколку години имав впечаток дека сега нејзината игра како да е многу позаокружена, поко-

херентна, поколоритна, наоѓајќи во неа некоја нова артикулација, нови свежини за својот глас. Беше повеќе од евидентно дека и во дијалошките партии и во монолозите таа со исклучителна сила го индивидуализира и динамизира својот лик, исполнувајќи го со модерна трагика. Чувството за вредноста на говорните нијанси, за динамичните преливи и тонски сенчења овојпат кај неа имаше постојана нагорна линија, што ѝ овозможуваше од сцена во сцена, од реплика во реплика да открива чудесни пластови на своите раскошни актерски можности.

Таа – 1965 година Мери Бошкова играше и во уште неколку други проекти (обновите на пиесите „Чорбаџи Теодос“ и „Госпоѓа министерка“), а на следното нејзино блескаво актерско остварување, пандан на оние во „Коломба“ и особено во спомнатата Нушиќева комедија, не требаше да се чека да помине којзнае колку многу време. Веќе во 1967 г. во својот репертоар и на својата матична сцена таа вклучи уште една волуминозна актерска улога и реализира еден навистина маркантен актерски дострел – насловната ролја во античката трагедија „Антигона“ од Софокле во режија на Илија Милчин. Премиерата на ова монументално дело беше дадена во природен амбиент, т.е. под отворено небо – на Самоиловата тврдина во Охрид. Подобар, попривлечен, поатрактивен простор и не можеше да се замисли. И другите презентации ја имаа привлечноста затоа што беа изведени во слични услови и простори – во амфитеатарот Стоби, во Спортскиот центар „Кале“ во Скопје... Мислам дека тие не беа хендикеп за големата креација на протагонистката на насловната улога во трагедијата „Антигона“. Напротив – амбиенталните изведби придонесоа да се откријат нови вредности, нови валери и во улогата и во претставата, особено од аспект на акустиката. Тргнувајќи од сознанието дека „трагедијата сета е кондензирана, набиена, возвишена“ и дека таа бара „адекватен гест и тон“ (Марија Црнобори), совладувајќи го детално просторот и обезбедувајќи ѝ на својата игра максимална концентрација низ кристално чисто говорење на драмскиот стих, низ движења сведени на минимум и пред сè простудирани, Мери Бошкова беше онаа константа без која не можеше да се замисли изведбата ни во целината, ни во одделни нејзини делови. Уште помалку можеше да се замисли цврстината на нејзината конструкција. Секој, макар и најмал романтичен призвук или патос знаеше да го елиминира и навреме да го потисне докрај. Исто така настојуваше од претстава во претстава нешто повеќе да каже од она што го кажале другите во капиталната ролја, но и самата таа што го демонстрирала во претходните изведби. Чудесно се бореше и успеваше со надворешна арматура да не го задушува своето лично исконско драмско јадро, а тоа ќе рече да биде колку што е можно повеќе природна, едноставна, при што нејзиниот моќен темперамент изразуваше секогаш трагеткиња од висок ранг.

мери бошкова во „коломба“

Што се однесува до реагирањата на тековната театарска критика во дневниот печат за премиерната изведба на „Антигона“, тие беа дијаметрално различни – од егзалтирано и априорно прифаќање на проектот за кој станува збор (Мирко Стефаноски во весникот „Вечер“), до доста резервирано пишување, проследено со доста забелешки (Иван Мазов во „Нова Македонија“).

Кога подоцна претставата „Антигона“ беше приспособена за затворен сценски простор, т.е. пренесена на сцената на Театар „Центар“ во Скопје, каде што прилично долго време се задржа на репертоарот (таа беше една од најгледаните сценски реализации во тоа време), овој проект, се чини, не загуби многу од својата првобитна свежина и убавина, од својот изворен замав и на режисерски и на актерски план, иако претходните презентации во Стоби и на Самоиловата тврдина во Охрид, во Спортскиот центар „Кале“ и на гостувањата во Прилеп и Битола, исто така под отворено небо на градските стадиони во овие два града, како да „дишеа“ многу пошироко, како да пулсираа со едно поинакво, нешто подинамично темпо.

Во 1967 г. покрај во „Антигона“, Мери Бошкова играше уште и во два други проекта на Драмата на Македонскиот народен театар – „Време од вашиот живот“ од Вилијам Саројан (Мери) и „Хенрих VIII и неговите шест жени“ од Херман Гресикер (Катерина Арагонска), во режија на Бранко Ставрев, односно Димитрие Османли.

... Веќе во првите месеци на наредната – 1968 година, поточно на 24 април дојде до ангажирање на Мери Бошкова во уште една насловна ролја од капитално значење – ролјата на Пелагија Власова во познатата драма „Мајка“ од Бертолт Брехт во постановка на гостинот од Белград Предраг Динуловиќ. Во ова драмско остварување работено според истоименото романсиерско дело на Максим Горки, а по повод двојниот јубилеј: 100 години од раѓањето на Горки и 70 години од Брехтовиот живот, Мери Бошкова на најубав можен начин го демонстрираше својот раскошен талент, докажувајќи и покажувајќи дека се наоѓа во зенитот на своето актерско творештво, дека игра маестрално.

мери бошкова во „гостоѓа министерка“

Ова категорично го потврди и македонската тековна театарска критика. Така, на пример, Иван Мазов во „Нова Македонија“ од 28 април 1968 г. изнесе мислење дека Бошкова оствари сигурно најзначајна улога по своето враќање од Белград. „Пелагија Власова во нејзина интерпретација“, тврди критичарот на „Нова Македонија“ Иван Мазов, „беше цврсто конципиран лик на мајка-револуционер, кој мошне уверливо делуваше од сцената“. Речиси без исклучок во ист или сличен тон беа интонирани и другите прикази за премиерната изведба на „Мајка“ од Бертолт Брехт на сцената на МНТ (Театар „Центар“). Пишувајќи за неа во списанието „Стремеж“ (јуни, 1968 г.), вака ја оценив маркантаната креација на Мери Бошкова:

„Премиерата на „Мајка“ помина под знакот на целосен триумф на протагонистката на насловната улога – Мери Бошкова, чиј лик на старата Нилова допре до гледачите со сета своја потресност и чистота на емоциите, со сите свои длабоки внатрешни бранувања, со сиот свој блесок и интензитет на доживувањата. Од нејзината облагородена мајчинска душа, способна стоечки да гледа во несреќите и страдањата, но и да се радува на убавината на животот, наоѓајќи најубаво осмислување во борбата за негово најпотполно очовечување, извираа најчисти тонови и бои. Постапноста и сигурноста во градењето на мошне сложениот и комплексен лик на Нилова во интерпретација на Мери Бошкова беа мошне впечатливи и тоа од самото кревање на завесата, па сè до нејзината последна реплика. Тоа беше еден извонредно добро простудиран лик, една мала артистичка студија, и секако една од најдобрите артистички партии на оваа артистка воопшто“.

Ако се навлезе во структурата на оваа Брехтова пиеса, тогаш не е многу тешко да се сфати дека нејзиниот автор целото свое внимание како да го концентрира во проектирањето на ликот на Мајката, на таа обична руска жена, неука и потисната од сиромаштијата и несреќите, која постепено се претвора во саможртвен борец за слобода и против насилството, претставувајќи ја суверено како централна фигура на дејствието во драмата за која станува збор. За сметка на овој монументален лик, сите други ликови во „Мајка“ како да се ставени во заден план и затоа тие се недоречени, скициозни, парцијални. Дури и еден толку значаен лик во истоимениот роман на Максим Горки – младиот работник Павле Власов, син на Пелагија Власова, во спомнатава драма го немаше неопходното заокружување. Сево ова придонесе и ѝ даде шанса на Мери Бошкова да блесне и да доминира на сцената, да реализира креација од висок уметнички ранг. Се чини играта на Мери Бошкова како да дојде до најцелосен израз, како да ги постигна своите највисоки дострели во сцените на средбата на Мајката со нејзиниот син Павле Власов по неговото бегство од затвор, на примањето сочувство од нејзините сосетки по убиството на своето чедо, и секако финалната сцена – сцената на победата на човечноста и хуманоста, што ја исполнува прекалената хероина – Мајката како симбол на победата, како визија за посреќна иднина! ■

(Завршува во идниот број)

Д-р Јованка Стојановска-Другoвац

Поглед врз драмското творештво на Асен Каваев

(24.08./11.08./1985, с. Алваново – 7. 08. 1967, Нант)

Во македонската литература и литературна историја содржано е цело богатство од бројни неистражени, но значајни автори и вредни дела. Тие автори исцело го заслужуваат и со децении чекаат на нашето научно внимание. Еден од нив е, секако, Асен Каваев (писател и адвокат). Неговото дело бара „да му се пристапи со сета критичка сериозност и книжевно-историски респект, наложувајќи ѝ се на нашата книжевна историја со многустрани литературни национални и општествени значења. Каваев на македонската литераура ѝ остави богато и жанровски разновидно дело: песни, раскази, романи, драми. Неоспорно е дека меѓу овој феноменален квантитет на неговите творби и дела има и такви спрема кои интересот на книжевната историја е задоволен со самото нивно регистрирање; но има и такви творби и дела, од предрациновскиот, рациновскиот и пострациновскиот период, за кои денес, а особено во иднина, книжевно-историската егзегеза и критичката арбитража ќе мора да се произнесат со должна почит и објективна во секој поглед примерна оценка“.[1]

Пред 25 години проф. д-р Другoвац укажа на нужноста од темелно проучување и целосно научно презентирање на делото на Каваев пред македонската книжевна јавност. За Каваев, како поет, публицист и адвокат пред три децении пишуваше и Загорка Тодоровска,[2] а Александар Алексиев во книгата „Низ литературното минато и сегашноста“[3] само го спомнува Каваев како поет и автор на драмата „Празник на робите“ (или според Алексиев „Празник на робовите“). Во еден текст (депониран во Институтот за македонска литература во Скопје) пишува: „Факт е дека А. Каваев досега не е доволно обработен од македонската книжевна историја и критика“. Петковска како значаен текст го посочува написот на З. Тодоровска и понатаму пишува: „поголем простор на овој автор му посветува М. Другoвац (...). Меѓутоа, овој автор не наоѓа простор во делото на истражувачот на предвоената драмска книжевност, А. Алексиев, како ни во други текстови што се занимаваат со оваа проблематика“.

Неоспорно, делото на Асен Каваев е фрагментарно истражено што значи – недоволно познато на нашата книжевна и научна јавност. На потребата од негово проучување укажа Царева Каваева, сопругата на Асен Каваев во 1974 година. Имено, по смртта на Каваев таа состави едно мошне интересно и по дадените информации извонредно значајно сведоштво со многу подробности за животот и делото на Каваев.[4] Во ова сведоштво, Каваева пишува: „Остана скопските критици да определат неговото место во македонската литература. Но Академијата Македонска на науките и уметностите ни даде, напиша јавна благодарност на нас – неговите ќерки и сопругата дека во иднина ќе се проучува неговото поетско дело од писатели и учени, а сега ни благодари што сме ги дале ракописите печатени и непечатени како дар на академијата, каде ќе се чуваат во ризницата на Македонскиот дух.“ Јавната благодарност е напишана во в. „Нова Македонија“ на 30 октомври 1969 г.

Својот богат поетски и прозен опус Каваев го потпишуваше со псевдонимите: А. СТРУГА, АС. СТРУШКИ, ВЕЛИМИР, ГОРАН, ГАНЧО МЕРАКЛИЕВ, АСЈА-ЖОРЖ, АСЈА Г. Како и кога Каваев го добил псевдонимот Асја Жорж постои сведоштво според кое таткото на Асен Каваев во 1888 година се оженил за најубавата мома од селото. Тој „бил многу нервен, упорит и на крштевањето на Асена направил голем скандал – Кумот селанец сакал да даде име на детето 'Ѓорѓи', но таткото Христо сака името Асен – се скарал и избегал од црквата и Попот се чудел, што да прави, па пратил да го викат, но тој се вратил – тогаш Попот го крстил детето 'Ѓорѓи-Асен', за това Асен има свој псевдоним Асја-Жорж-Асен Г.“[5] Псевдонимот Ганчо Мераклиев, Каваев го користел при потпишувањето на своите хумористични песни.

Првата творба Каваев ја напиша на 20-годишна возраст, во 1915 година во Габрово. Тоа е збирката песни „По стапките на штастието“ издадена во Габрово. Оттогаш, Каваев напиша бројни песни и стихозбирки од кои дел е објавен, но, исто така, факт е дека голем дел од неговото поетско творештво е сè

1 Миодраг Другoвац: Македонската литература (од Мисирков до Рацин), Просветно дело, Скопје, 1975, стр. 78.

2 Загорка Тодорова: „Асен Каваев, поет, публицист и адвокат“, Иселенички календар за 1972, стр. 141-143.

3 Александар Алексиев: Низ литературното минато и сегашноста, Култура, Скопје, 1984, стр. 136. /Алексиев за Каваев пишува во зб. „Струга и Струшко“/.

4 Царева Ас. Каваева: Изложение (сведенија за Асен Каваев), Париз, април 1974. Во: Архив на МАНУ, фонд: Асен Каваев, писател и адвокат.

5 Ибид.

уште необјавено и е дел од неговата оставнина во МАНУ. Според нашите сознанија, голем дел од твореството на Каваев се наоѓа и во Париз (каде што живеел со своето семејство, но тој не умира во Париз, како што досегашните истражувачи на неговото дело пишуваат, туку во Нант) во домот на неговите ќерки Христина и Благовеста. Во неговата оставнина се наоѓаат и необјавени раскази, романи и драми.

Прв драмски текст на Асен Каваев е драмскиот текст во 3 дејствија „ВО УСЛУГА НА ОПШТЕСТВОТО“, потпишан со псевдонимот Велимир. Текстот (ракопис) е зачуван во три варијанти: првата и втората се напишани во Трговиште во 1920 година, а во 1945 година во Охрид Каваев ја пишува третата варијанта. Сите варијанти на овој прв драмски текст се напишани на бугарски јазик, меѓутоа, во годините по ослободувањето самиот автор драмата ја преведува на македонски јазик.

Втора е едночинката на Каваев е „ПРАЗНИК НА РОБИТЕ“, „издадена во гр. Шумен 1923 г. печатена во Тарговиште 1924 во 2000 егземплари“.[6] Оваа едночинка, потпишана со псевдонимот А. Струга, посветена е на Гоце Делчев, по повод 20-годишнината од неговата смрт. Дејствието на драмата се случува на гробот на Гоце Делчев, на планината Беласица. „Празник на робите“ во режија на Каваев е играна во Шумен во 1923 година, или поточно, според искажувањата на Царева Каваева „со голем успех била прикажувана во Шумен сред македонската емиграција“. Во оставнината на Каваев на недатираната – ракописна верзија постои и еден друг наслов на истата едночинка : „Денятъ на празника“ со напомена „едночинка за 4. 5. 1903 год.“

Во истата (1923) година во Шумен, Каваев ја напиша пиесата во стихови во еден чин под наслов „САМОВИЛИТЕ КРАЈ СТРУГА“. Во Охрид во 1942 година, Каваев повторно работеше на оваа едночинка, а на неа се наврати и последна редакција направи во Париз во 1967 година. Царева Каваева пишува: „Правен е опит од композиторот Маестро Атанасов да ја претвори во либрето за опера како што тој истиот ја претвори 'Крвавата македонска свадба' од Чернодрински во опера 'Цвета' кон 1924-25 – во Софија“.[7]

Претпоставуваме дека во овој период настанала недовршената скица за драмски текст „НИКОЛА СИМОВ КУРУТО“. Велиме дека претпоставуваме, од причини што овој драмски текст не е датиран, но поради тоа што обработува тема од бугарската историја и поради јазикот на кој е напишан нѐ наведува на претпоставка дека е од времето на настанувањето на неговите претходни драмски дела. Карактеристично за оваа „драмска картина“ е тоа што дел од првата сцена е напишан во проза, а од моментот на стапнувањето на сцената на Никола Симов Куруто, па сè до крајот, Каваев текстот го пишува во стихови. Исто така, употребата на осмерецот и деветерецот го посочува влијанието на народната јуначка поезија.

ДРАМИ НА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК

Драмска скица претставува и текстот на Каваев од 1946 година „ЗА ТЕБЕ, ТАТКОВИНО“, во кој првиот чин се случува во 1946, а вториот во 1947 година.

Каваев, оваа драмска скица ја проширил, но не успеал да ја дооформи во драмата „ВО МАЈЧИНИ СКУТИ“. Таа претставува варијанта на драмата „ЗА ТЕБЕ, ТАТКОВИНО“. Дејствието се случува во 1947 година во Софија, а самиот текст, кој е мошне интересен, говори за судбината на македонските емигранти во Софија. Внатрешната дилема на Каваев искажана преку ликот на Зарина: дали повторно можеме да се вратиме на еднаш веќе напуштено место, не му даде сила да го заврши драмскиот текст.

Тоа ќе го направи и дилемата ќе ја разреши во драмата „МАВРОВО“. Според оставнината на Каваев, овој драмски текст треба да има 3 чина, меѓутоа зачуван е само последниот – третиот чин. Ликовите во оваа драма (со мали дополни) се преземени од претходното дело, со што таа претставува извесно негово продолжение. Дејствието се случува во 1950 година во хидроцентралата Маврово.

Пообемен драмски текст е „ПЕСНАТА НА ВАРДАР“, во три чина и во четири варијанти. Првата и втората варијанта се од 1948, третата од 1949 и четвртата од 1950 година. Првите три варијанти („ПЕСНАТА НА ВАРДАРОТ“) немаат некои поголеми меѓусебни разлики. Последната, според која е објавена оваа драма, според кажувањата на Царева Каваева е „издадена 1953 г. од книгоиздателството 'Кочо Рацин' – 3 дејствија, во неа разрешава задружни проблеми во битов и фолклорен амбиент. Била предложена во репертоарот на Народниот театар. Не е играна“.[8]

Првообјавена едночинка на македонски јазик на Асен Каваев е „СВАДБА ВО КОЛЕКТИВОТ“. На конкурсот на Културно-просветните друштва Каваев учествува со неа и „спечалил конкурсот“.[9] Драмата е објавена во зборникот „Шест едночинки“ во 1950 година. Според кажувањата на Царева Каваева, „преведена е на хрватски и албански во одделна книга (албанска). Играна е во многу наши градови и села...“[10] во текот на 1950/1951 година.

Во 1950 година, Каваев пишува подолг драмски текст за заемноста помеѓу колективната и личната среќа – „ПРАЗНИК ВО СЕЛОТО“. Оваа драма

6 Царева Каваева: Список кон изложението, Архив МАНУ, фонд: Асен Каваев, писател и адвокат.
7 Ибид.
8 Ибид.
9 Ибид.
10 Ибид.

има и своја варијанта под наслов „СЕЛСКА РАДОСТ“.

Од 1950 година е и едночинката „БОРБА ЗА ПИСМЕНОСТ“. Дејствието се одигрува во с. Дебарца а темата е описменување на народот.

Во истата (1950) година Асен Каваев создава уште едно драмско дело (во повеќе варијанти). Тоа е драмата „ИНВАЛИД“, со тема од современиот живот – односот кон воените инвалиди. Првиот чин се случува на 27 март 1941 година, вториот во 1944 а третиот во 1950 година. Во оставнината на Каваев постои еден ракопис од 1951 година кој претставува нова варијанта на третиот чин.

По ова драмско дело, во 1952 година Каваев создава нов и обемен драмски текст под наслов „СИРМА ВОЈВОДА“ („СИРМА“), во седум слики од кои првата е Пролог, а последната Епилог. Главните настани се одвиваат од втората до петата слика, а шестата претставува скок во времето. По 50 години, Сирма Доброселска опкружена од своите внучиња раскажува за минатото и остава аманет да се продолжи борбата за слободна Македонија.

Драма од „времето на окупацијата“, како што самиот Каваев ја нарекува е драмата „БИСЕРА“, на 100 страници машинопис, во 3 чина, во повеќе варијанти. Основната порака на оваа драма е вербата во добрината и во убавината.

Во оставнината на Асен Каваев се наоѓа едно драмско дело создавано во различно време во повеќе варијанти и со повеќе наслови. Тоа е драмата во три дејствија „ПРЕД ИЗГРЕВ“, која Каваев ја напиша во 1951 година. Во 1955 година напишани се варијантите „ПРОСТИ МИ, СИНЕ“, „ДВОБОЈ“ и „АБДУЛФЕТ“ кои, всушност немаат некои меѓусебни суштински разлики, како ни разлики во однос на драмата „ПРЕД ИЗГРЕВ“. Дејствието се одигрува во 1945 година во Скопје во куќата на Ружди-бег, кој е против напредокот на општеството. Според оставнината на Каваев, драмата е понудена за изведба на Малцинскиот театар во Скопје. Во едно писмо од 11. 7. 1958 година, тогашниот директор Шуно Авдовиќ го известува Каваев за подготвеноста за нејзино поставување на сцената на нивниот театар, но, недоволниот број на актери и обемноста на ова дело ги спречуваат во тоа. Во оставнината на Каваев, исто така, постои едно недатирано писмо, писмо-критика, писмо-рецензија од Нецати Зекирија во кое тој пишува: „драмата има извонреден успех во опишувањето на животот, сфаќањата и психолошките моменти на Турците (...). Содржината на текстот е близок до нас, разбирлив и интересен.“ Во ова свое писмо Зекирија го споредува Каваев со Чехов.

Асен Каваев е автор и на драмите: „БОРЦИ ЗА СЛОБОДА“, „ВО МАЈЧИН СКУТ“ (драма во 3 дејствија), „ПАРАХОДОТ РАДЕЦКИ“ (драмска слика во стихови), „БАБА ВРАЧКА МИ ПРЕТСКАЖА“ (либрето за опера) и на драмата „СОЛЗИТЕ НА КАСИЈАНА“. Тоа е историска драма и воедно последно драмско дело на Каваев, напишано во 1965 година – само две години пред неговата смрт. Касијана не е измислена личност. За неа, Царева Каваева пишува: „Неговиот дедо Поп Јосиф Каваев е син на големата сестра на Бр. Миладинови – Стојка, која била омажена у Каваевци. Сестрата на дедо му Депа Каваева е таа девојка, која испеала најмногу народни песни на своите вујковци Д. и К. Миладинови. За неа се спомнува и во предговорот на Зборникот на Миладинови, дека најповеќе песни се запишани од Депа Каваева, која била блиска и сакана девојка на Григор Прличев и од несретната љубов се покалугерила – како калугерка Касијана и живеела во Охрид во местото на црквата Св. Јов. Канео. Нејзината судбина е интересна и Асен Каваев за неа пишува во драмата „Солзите на Касијана“.[11]

Своето драмско дело Асен Каваев го создава во две, односно во три различни културни средини. Тоа значи дека можеме да зборуваме за две (односно за три) фази или периоди на неговото творештво. Бугарија е средина во која ги создава делата од првиот период, втората творечка фаза претставува неговото доаѓање во Македонија („Во 1941, 23 септември се преселивме во Охрид, од голем романтизам и големо влечение, носталгија да дојдиме во Македонија“[12]), и третиот период е неговото заминување за Франција – Париз каде што ќе живее сè до 1967 година. Во првиот период Каваев пишува на бугарски јазик, во вториот и во третиот период своите дела (не само драмските, туку и расказите и романите) ги пишува на македонски јазик.

Како драмски автор Асен Каваев е втемелувач на реалистичката проблемска драма, која во македонската литература се развива во шеесеттите години. Овој факт е причина повеќе за темелно изучување и објективно претставување на драмското творештво на Каваев, но и на неговите песни, стихозбирки, раскази и романи. Творештвото на Асен Каваев гледано во целина го заслужува научното внимание.

Во наша редакција, претставуваме најзначајни делови од биографијата на Каваев,[12] напишана лично од него на 1 јули 1961 година во Скопје. Автобиографијата се наоѓа во Архивот на МАНУ како составен дел на фондот: *Асен Каваев, писател и адвокат.*

БИОГРАФИЈА
на Асен Каваев, писател од гр. Скопје (напишана лично од Асен Ц. Каваев)
(1895-1967)

Роден сум на 24 август 1895 год. во с. Алваново, Околија на гр. Трговиште – Бугарија. По народност сум Македонец. Роден сум од татко – Христо – син на Поп Јосиф Каваев, од гр. Струга – од мајка – Маринка, ќерка на Колјо Крстев, од с. Алваново. Татко ми Христо

11 Ибид.
12 Ибид.

Каваев е роден во гр. Струга во 1865 год. Син на свештеник, едновремено и кујунџија, тој не е сакал да го работи кујунџискиот занает, туку го сакал училиштето. Кога го завршил во Струга основното образование, заминал за Охрид а од таму за Солун. Како ученик во 7 клас, во 1884 год. при избувнувањето на Кресненското востание, заедно со другите ученици од Гимназијата заминал како востаник. Тоа е опишано во: „АЛБУМ – СТРУГА“ – издание 1930 – Софија.

Потоа, тој заминал во Бугарија – каде е назначен за основен учител во гр. Трговоште. Во 1888 год. се жени за мајка ми Маринка, видна селска убавица која пеела убаво. По женидбата, станува учител во нејзиното село – Алваново, каде во 1895 г. јас сум се родил. Во село Алваново во 1898 год. на 33-годишна возраст татко ми умира и ме остава мене и моите две сестри како сиромашни сираци.

Потребно е да укажам на дедо ми Поп Јосиф Каваев, свештеник во гр. Струга. Тој е свештеникот за кого видниот македонски поет, родољубец и борец против грцизмот – Григор Прличев од Охрид, пишува во својата автобиографија, една од најсветлите страници, за сите негови маки во Охрид. Во времето кога е Прличев протеран од училиштето во Охрид и кога не можел да се снајде поради сиромашната положба, поп Јосиф Каваев ѝ наложува на Хрисјанската општина во гр. Струга да го примат Григор Прличев за учител во Струга. Општината се согласува и... „благодарение на поп Јосиф Каваев, учителствувах во Струга 2 години и успех да си припечелја 4000 гроша, со кои се преселив во Бугарија...“ пишува Гл. Прличев.

По заминувањето на Прличев за Бугарија, на свое место го остава Поп Јосиф, за да води борба против грцизмот. Но гркоманите организирале голема борба против Поп Јосиф. Тие му забраниле да го чита Евангелието на македонски, во црквите да ја служи целата литургија на македонски и да не посетува некои места – како на пр. Калишта и Радожда. Но, поп Јосиф не ги почитувал овие наредби, поради што во февруари 1903 год. на враќање од Црквата од Радожда, во една заседа, меѓу Калиште и Струга, Грци и гркомани го пречекуваат и го претепуваат со тојаги. Така умира поп Јосиф Каваев. Сведоштво за него има во „АЛБУМ-СТРУГА“ – во кој е опишан како еден од најголемите борци против грцизмот и националното освестување. Сведоштво за него, за татко ми и другите струшки Каваевци наоѓаме и во „Белградски новости“, б._____, 1955 г. во „КАВАЈСКИ КРУГ“.

По смртта на татко ми, мајка ми станува вдовица со три мали деца, без средства и без пензија од татко ми. Едно по едно таа ги дава децата на работа во туѓи куќи, а и самата работи по туѓи куќи и имоти. По совет на роднините, да не останам обичен чирак, или овчар, по завршувањето на основното училиште во с. Алваново во 1905/1906 г., ме испраќа кај други роднини во Трговиште, каде завршив прогимназија. Во 1909 г. поради сиромаштијата роднините не можат повеќе да ме издржуваат – и станувам чирак кај бакалинот Димитар Рајнов во Шумен. По едногодишното чиракување, повторно се враќам во Трговиште, кај истите роднини и го завршувам V-от клас. Во тоа време, на моја среќа, мојата поголема сестра ЕЛЕНКА се омажи за еден ЧЕХ - техник мајстор во пиварата во гр. Габрово.

Во 1912 г. се запишав во шести клас Гимназија. На 17 септември 1912 г. објавена е БАЛКАНСКАТА ВОЈНА. Гимназиите се затворија. Останав во Габрово и работев како работник во Пиварата, сè до отворањето на Гимназијата, но и по нејзиното отворање продолжив со моето школување како и со работењето во Пиварата како обичен работник и како писар во канцеларијата. Тоа траеше сè до моето дипломирање во 1915 год.

Во време на Балканската војна, имаше потреба од формирање на доброволни акции за терање на коли со храна и помош на стари луѓе. Со десетина ученици и работници од Габрово и јас учествував во носење на храна од Габрово – сè до турската граница, како една тура.

Во 1915 год. во Габрово ја издадов својата прва збирка песни во стихови „По стапките на ШТАСТИЕТО (среќата)“ – во 1000 прим. Истата е наполно исцрпена, а јас од неа имам само еден примерок. Во истото време бев соработник и на списанието „Хризантеми“ – едно од првите „модернистички“ списанија, кое е редактирано во г. Стара Загора.

Во 1915 год. објавена е Првата светска војна.

Веднаш по војната, се запишав на Софискиот универзитет и станав студент по правните науки.

Бидејќи немав средства, живеев кај братучедот на татко ми Ив. Миладинов во Софија. Но тоа не траеше долго и се вратив во Трговиште и станав библиотекар во Читалиштето. Во тоа време, за моја среќа, се ожени мојата помала сестра Рајна, за еден руснак-мелничар и потпомогнат од него, се вратив во Софија и станав администратор во весн. „Земеделски Кооператор“ – и го продолжив студирањето.

По завршувањето на правото, но сè уште недипломиран, станав студент по Литература /книжевност/.

Во тоа време 1920-1923 г. до месец април во Софија соработував во редица списанија и литературни весници: „Минало“, „Кавказ“. Во ово списание се печати мојата песна „Скрб на Славјаните“ напишана една вечер во Клубот на писателите во Софија при едно добро расположение и договор, секој да напише нешто. Мојата песна „Скрб на Славјаните“ беше поздравена со аплауз – и веднаш отпечатена во списанието „Кавказ“, а потоа и во редица други списанија „Обединение“, „Вестник на жената“ – како одделна песна од циклусот „Славјански песни“, „Бисери“ и др. Во популарниот /и водечки/ весник за литература „Вестник на жената“ во два последователни броеви ја објавив песната „Песна на моето срце“ – песна во слободен стих со која веднаш бев вклучен во редот на поетите симболисти и експресионисти, – а со објавените стихови во списанијата „Комедија“, „Сцена“, „Литературен живот“ и „Вестник на жената“ – бев ставен во редот на модерните поети.

Во тоа време – 1922 г. македонските емигрантски организации живееја силен општествен и бурен политички живот. Се разделија на 3 групи и тоа: едната привржана кон бугарските национални стремежи, а другата – „Федеративната организација“ – се залагаше за македонското прашање и негово самостојно решавање – за македонска нација, македонска писменост, македонска самостојност во својата држава.

Оваа организација, на која припаѓав и јас започна издавање на свој орган: „Независна Македонија“. Во неговите први броеви на уводно место објавував по една песна. Првата беше „Прв Ветер“, втората „Македонија“,

третата „Манифест“ итн. Песните ги одразуваа идеите на Федеративната организација.

Македонските борби се изостриј а. Политичките борби помеѓу Ал. Стамболиски, кој ја имаше власта во Бугарија, исто така се изостриј а. Го убија Стамболиски, а потоа веднаш почнаа нападите по софиските улици. По убиството на Стамболиски, нашата Федеративна организација беше цел на страшен удар. Во тоа време еден по друг ги убија – Димо Х. Димов, Славчо Ковачев, Пундев, Таралјамов – видни раководители на Федеративната организација.

Дипломирав право, а на книжевност бев до 6-ти семестар, кога во 1923 год. по повод 20 год. од смртта на Гоце Делчев ја напишав книгата „Празник на робите“ – голема едночинка, чие дејствие се одвива на гробот на Гоце Делчев – во планината Беласица – кога при поклонувањето на гробот од самовили и народ доаѓа и до „Ослободувањето на Македонија“.

Пиесата на сцена се игра на Ѓурѓевден земен како ден на смртта на Гоце Делчев. По ова добив застрашителни писма од другата македонска групација, дека не смеам повторно да ја изнесам на сцена, ниту да ја публикувам. Во спротивно – книгата се отпечати во 3000 броја и наполно е исцрпена. Јас имам само уште 3-4 броја. Денес истата е преведена на македонски по желба на уредникот на сп. „Современост“ – за да се отпечати во истото списание.

По застрашувањата во Шумен, го напуштив градот и повторно се вратив во Трговиште и работев како адвокат.

Таму, во Трговиште, во 1924 г. основав свој весник „Општествена Трибуна“ и непрекинато го редактирав до 1941 год. Адвокатството, новинарството и задругарството – на кое исцело бев оддаден го намали мојот интерес кон литературата. Во меѓувреме продолжив да соработувам во софиските списанија. Во Бугарија, во тоа време, писателите се организираа во две организации: Столични писатели – и писатели од Провинцијата. Јас бев редовен член на Сојузот на писателите од провинцијата. Во 1938 год. овие две организации се федерираа и јас бев избран за потпретседател на Федерацијата. Елин Пелин – кој беше претседател на Столичните журналисти – беше избран за претседател на Федерацијата. Орган на сојузот на писателите од провинцијата беше списанието „Угари“ чиј член на редакцијата бев и јас, а во последно време, редакцијата се премести од Пловдив во Трговиште, каде во 1940 год. – кратко време е и седиштето на Сојузот на писателите. Тогаш бев избран за претседател и главен редактор на „Угари“, но тоа траеше многу кратко време, бидејќи бев мобилисан. Бев и претседател на Советско-бугарското друштво – а од мобилисањето, во време на војната, се вратив во Охрид и повеќе не се вратив во Бугарија ни со писателството ни со журналистиката.

За сето време од 1934 год. до 1941 год. по многу литературни весници и списанија печатев одделни раскази и стихови, но воопшто не размислував за одделна збирка. Напишав и многу книги и поголеми поеми, една што сега се преведува: „Самовилите крај Струга“ – посветена на Јаворов, но не сум објавил такви.

Имам комплетирана збирка „Македонски Песни“ – од публикувани и непубликувани песни од периодот 1920-1941 год.

За време на војната во Охрид комплетирав друга збирка „Песни за Русија“ – елегии и борбени песни на советскиот народ, пишувани по секое паѓање на одделните големи градови во Русија – и Поемата „Билјана“, посветена на борбата на македонските партизани. Напишани се на бугарски и не се објавени.

По ослободувањето, по 1946 год. мојата сопруга /професорка по книжевност/ беше преместена од Охрид во Скопје. Тоа го повлече и моето преместување и од тогаш до сега живеам во Скопје.

Од тогаш па сè до сега пишувам непрекинато, иако не го познавам добро македонскиот јазик. На македонски јазик не можам да напишам ниту една песна, но сум напишал и сум публикувал многу раскази во в. „Нова Македонија“, во „Разгледи“, во „Бирлик“, во „Фљака и Влазнимит“ и списанието „Македонка“.

По повод еден конкурс, ја напишав едночинката „Свадба во Колективот“, која беше одобрена, хонорирана и отпечатена. Потоа, истата е отпечатена во превод на хрватски, а потоа е издадена на албански во одделна книга.

Во 1953 год. ја напишав пиесата „Песната на Вардар“, која беше одобрена од „уметничкиот совет“ на Книгоизд. Кочо Рацин и издадена, но иако беше предвидена во репертоарот за 1954 г. не се постави, а не се постави и до сега, поради темата – Задругарство.

Напишав друга пиеса „Прости ми сине“ – на тема: судири во турско семејство – од една страна е таткото – Бег, од другата страна се децата: активисти, комунисти. Истата беше одобрена од уметничкиот совет на Малцинскиот театар, и сега е на неговиот репертоар, но „имала много лица“ и поради тоа денес не може да се изведува. Предложена е за печатење во „Културен живот“ – од соработникот на истото списание – Илија Милчин, режисер на Скопскиот народен театар.

Покрај овие книги на македонски јазик ги напишав и следниве книги – готови за објавување:

„Сирма Војвода“ – драма во 3 чина, која ги обединува борбите на мак. народ од минатото и денес.

„Безцветна Пролет“ – роман – од времето на борбата 1944 г. и животот по борбата.

„Багдатска Поема“ – роман, по анегдота за првиот Балкански лекар – од средината на минатото столетие.

„Инвалид“ – драма во две слики.

„Маврово“ – драма во 3 чина.

„Тага по Струга“ – поема во спомен на Конст. Миладинов.

„Аутопут“ – циклус песни.

„Кукаст Крст“ – поема, посвет. на еврејските прогонства.

„Збирка Раскази“ – за турскиот и албанскиот народ

„На прочка“ – збирка раскази на современа тема.

„Александар Андреев“ – роман за макед. емигр. живот.

Овие книги, досега не сум ги предлагал за печатење, сметајќи дека им е потребна јазична редакција. Од друга страна, адвокатството на кое сум сега оддаден исцело ми го одзема времето и не можам да одделам време за таа редакција.

гр.Скопје, 1. 7. 1961 Ас. Каваев

Васил Тоциновски

„Дијалози за иднината“ на Михаил Сматракалев

Во богатиот и разнороден творечки корпус на Михаил Сматракалев свое место имаат и драмската литература и театарот. Тие се творечки предизвик за него и за неговите блиски другари и соработници од кругот на блескотното поглавје во македонската литература, Македонскиот литературен кружок во Софија (1938-1941): Никола Вапцаров е драмски автор, артист и режисер, драмски писател е и Венко Марковски, како артист настапувал Антон Великов, а Антон Попов објавувал кратки театарски рецензии на страниците од весникот „Зарја“. Михаил Сматракалев во 1941 година ќе ја напише пиеската „Нестандардна агитација“, во која како ликови се јавуваат Никола Вапцаров, Антон Попов, Михаил Сматракалев, Венко Марковски, Кирил Николов, Тодор Јанев, Коле Неделковски и Ѓорѓи Абаџиев.[1] Врската, тоа ќе рече и љубовта кон сценатa која значи живот, почнува уште во детските години. Изворно сведоштво за тоа претставува записот „Македонска крвава свадба во Пазарџик“,[2] необјавен текст од две страници машинопис. Тие се дел од кратки дневнички записи кои немаат тенденција да бидат некој вид автобиографија, зашто тоа авторот го има направено со друг свој текст, туку се записи за одвоени и значајни времиња, настани и личности поврзани со животните и творечки врвици на Сматракалев. Во него дава мноштво податоци:

„Во 1924 година Македонското младинско друштво АТОН спроведуваше антифашистичка политика, беше масовно и многу работеше. Се зацрта од Софија да се повика една артистичка група, која на сцената на читалиштето 'Виделина' ќе ја изведе тогаш мошне популарната пиеса на Војдан Чернодрински 'Македонска крвава свадба'. И навистина, по некое време групата артисти дојде. Пиесата не ја имавме гледано и не ја знаевме нејзината содржина, но според насловот разбиравме дека таа ќе биде насочена против турското ропство. Вечерта брат ми Димитар ни рече оти режисерот на пиесата сакал три деца да играат мали улоги и оти тој нè посочил мене и брат ми Борис, и уште едно дете, да бидеме малите артисти. Нашиот интерес кон пиесата порасна. Уште утредента ќе имаше проба и ние требаше да бидеме во читалиштето. Таму ќе ни кажат што треба да зборуваме и што да правиме на сцената. Следниот ден отидовме на пробата. Еден многу постар од другите артисти се бавеше со нас. Ни рече:

– Деца, вие ќе имате работа со мене. Јас ја играм улогата на старецот, а вие ќе бидете мои внуци. Ќе влезам на сцената, вие ќе дојдете пред мене и ќе си играте со ашици. Кога ќе видите оти влегувам, веднаш ќе тргнете кон мене и ќе речете вака:

– Дедо, дедо, што ни носиш?

Јас ќе ве погалам по главичките и ќе речам:

– Ништо внучиња, ништо, чаршијата беше затворена... Вие ќе се намрштите малку, ќе постоите крај мене и потоа пак ќе одите да играте.

Ние ги запаметивме зборовите, но и ги повторивме неколкупати.

Вечерта и ние, барабар со големите артисти, бевме зад сцената. Видовме како се облечени сите. Имаше Турци-крвници со чалми, и во рацете со остри јатагани, страшни. Еден беше многу интелегентно облечен, тој бил судијата. Едно сосема младо слабичко момиче, ја играше улогата на бабичка. Беше забулено во црна шамија и со нацртани брчки на лицето. Оддалеку наликуваше на вистинска старица, а гласот и беше сосема старечки. Имаше млади Македонци, облечени во селски алишта, левенти, јунаци, сериозни. Ете го и нашиот дедо. И тој одлично гримиран, вистински старец со големи брчки, бела коса под натиснатата шубара, облечен во износени стари алишта. Ни се насмевна, нè повика кај себе, извади од џебот бонбони и ни подаде. Рече – додека ги излижете бонбоните ќе дојде и вашиот ред. Јас ќе ви дадам знак кога да влезете. Ние го прашавме – другите се артисти, е тој, кој не е ни Турчин, ни судија, ни младич од селото, туку во обични алишта, кој е тој? Тој ли, а тој е суфлер. Тој ја има пиесата во раце и е сокриен под еден округол капак и тивко ги кажува репликите на артистите, а тие ги изговараат гласно. Публиката не го слуша и не го гледа. Иако артистите добро си ги знаат улогите, сепак тој ги потсетува и им помага, ако заборават нешто да кажат или да направат.

Не помнам кое беше третото момче. Стоевме со отворени очи и љубопитно набљудувавме што се случува околу нас. А и од пиесата ништо не разбравме. Дома наредниот ден ни ја раскажаа содржината.

Ете „нашиот дедо“ нè вика веќе да влеземе. Се појавуваме на сцената. На неа многу жени и мажи,

1 Васил Тоциновски, „Трагачи по вистината“, изд. „Македонска книга“, Скопје, 1998, стр. 229-238.
2 Михаил Сматракалев, „Македонска крвава свадба“ во Пазарџик, од архивата на авторот, Софија.

како и млади, сите во селски алишта. Ние одиме во еден агол и се заигруваме. Дури се внесуваме во играта и не гледаме што зборуваат и што прават другите. Но јас крадешкум само погледнувам кон вратата и очекував кога ќе влезе нашиот дедо.

Суфлерот потшепна:

– Ајде, деца, спремете се, дедо ви доаѓа!

И навистина вратата се отвори и влезе нашиот дедо со старечки бавен чекор, дури лесно накривувајќи. Ние потрчавме кон него и во еден глас рековме:

– Дедо, дедо, што ни носиш?

И го загледавме во очите и во рацете. Тој збунет и мислиш виновен, со жаловит глас ни одговори:

– Ништо внучиња, ништо, беше затворено...

Постојавме малку крај него и тој не погали по главите, и тивко ни рече да одиме да си играме. Следниот пат ќе ни донел јаболки.

Ние одново се заигравме во аголот. И некако добро го одигравме она што ни го кажаа артистите.

Игравме додека не се спушти завесата и заедно со другите излеговме на сцената да се поклониме".

Животната неминовност ќе посака тој прв допир со сцената на Михаил Сматракалев да биде токму со драмата на патријархот на македонската драмска литература и театар Војдан Чернодрински. Во периодот од 1932 до 1940 година, почесто ќе престојува и ќе работи во село Габровица, Пазарџиско. Формира драмска група и меѓу другото, ги играле пиесите „Богдане бог да те убие" и „Мајстори".[3] Издал повеќе видни весници, како и првиот и единствен број на весникот „Литературен лист", испишан од раката на Сматракалев. Од другите материјали во него се поместени „Интервју со главниот режисер Мишел Сматра", со цртеж портрет на Сматракалев, а по повод поставувањето на драмата „Богдане Бог да те убие". Се разбира, интервјуто сам со себе го води тој. На втората поделена половина од првата страница е поместен фељтонот „Артистите тргват за Сестримо", со ликовна илустрација „За Сестримо" од Батју Колев. Текстот го опишува гостувањето на театарот на Сматракалев со гореспоменатата претстава во ова село. Неа ѝ е посветен поголемиот дел од втората страница. Озаглавен како „критика" за „Богдане Бог да те убие" на сцената на Габровица и „Сестримо", информира оти гостувањето на театарот во овие две села претставувал вистински настан кој ќе „остави длабоки спомени у селаните", а за артистите и режисерот тоа ќе остане во најубави сеќавања. Вреднувани се улогите на главните актери, а насловната улога ја играл Сматракалев, илустрирани со шест портрети на артистите, завршувајќи со желба оти и во иднина ќе треба да има нови и уште поуспешни театарски претстави. Тие не се само обична забава и разонода, поука, туку потреба за културна комуникација и на сцената да се види и да се доживее животот, соништа и идеалите со кои опстојува и во кои верува народот.[4] Така и не случајно, подоцна, покрај стихотворби и раскази, репортажи, новинарски и публицистички прилози Сматракалев ќе ја напише и пиеската „Нестандарна агитација".

Творечкиот немир и љубопитството не го остават на едно место. Имал намера повеќе и посериозно да ѝ се посвети на драмата, за тоа сведочат одредени записи, дијалошки фрагменти, нафрлани белешки за нив, но во тоа и не останал доследен. Во неговата архива дојдовме до два листа машинопис, формат 21/29 cm, озаглавени со „Диалози за бдешето". Првиот лист е отчукан од двете страни. На нив се внесувани поправки со сино и зелено мастило, со молив и црвена боица, што ќе рече дека на текстот се навраќал и го коригирал повеќепати. Го пронајдовме во една папка со подредени материјали, па оттука и страниците на „Дијалози за иднината" во горниот десен агол се пагинирани со молив како 51-ва и 52-ра страница. Овој краток дијалошки запис потекнува од 1939 година. Тоа ќе рече од времето на постоењето и активното дејствување на Македонскиот литературен кружок.

Двајцата млади мажи, едниот на дваесет, другиот на осумнаесет години, се искачуваат по тесното и стрмно корито на реката, барајќи убаво место за бањање. Живо разговараат, често застанувајќи и восхитувајќи се на прекрасните глетки. Личностите се назначени со кратенки, односно со првите букви на нивните имиња Р и Л. Реката се извива како змија крај белите врели карпи и ги повикува оти таму погоре има чудесен вир во кој можат да се капат и да се сончаат. Р додава дека погоре има мала и интересна пештера. Заветрина е и ветерот нема да им пречи. Побрзуваат кон посоченото место. Се искачуваат подавајќи си раце и пред нив одеднаш се открива чудесниот вир со чиста, прозрачна, зеленикава вода и на дното се гледаат камчиња. О, секако ќе се бањаме, воскликнува Л и споменува оти ќе види колку добро плива. Идиличната слика на природата се преселува несетно и кај двајцата младичи. „Каква волшебна убавина наоколу! Но, ајде, да се соблечеме и да им се препуштиме на топлите бакнежи на сонцето", повикува Л. Се соблекуваат.

Тогаш искажувањата на Р се престоруваат поезија. „Природата е прекрасна во својата убавина, во својата величественост. Таа создала толку чудни нешта: пространите пејсажи, зелените ливади и гори, широките дабови и стројните елки, нежните и милосливи трепетлики, разбрануваните морија и езера, пргавите убави животни и шарени птици... Но најубавото, најсовршеното чудо на природата е човекот. „Човек, како гордо тоа звучи!", – како што тоа неповторливо го рекол Горки. Јас нема да престанам да се одушевувам од човекот, од неговото нежно и убаво тело, од глатката и розова кожа, што ја нема ниту едно животно, но главно од неговиот ум, од неговиот душевен живот. Кога те гледам тебе и откако ја знам

3 Васил Тоциновски, „Жаров бунтар и буревесник", изд. „Мисла", Скопје, 1994, стр. 68.
4 Исто, стр. 71.

твојата душа, која толку многу ми се допаѓа, јас сум горд, оти имам толку убав и по душа мил пријател. Уште и со такви возвишени идеи: за правда и среќа на сите луѓе.

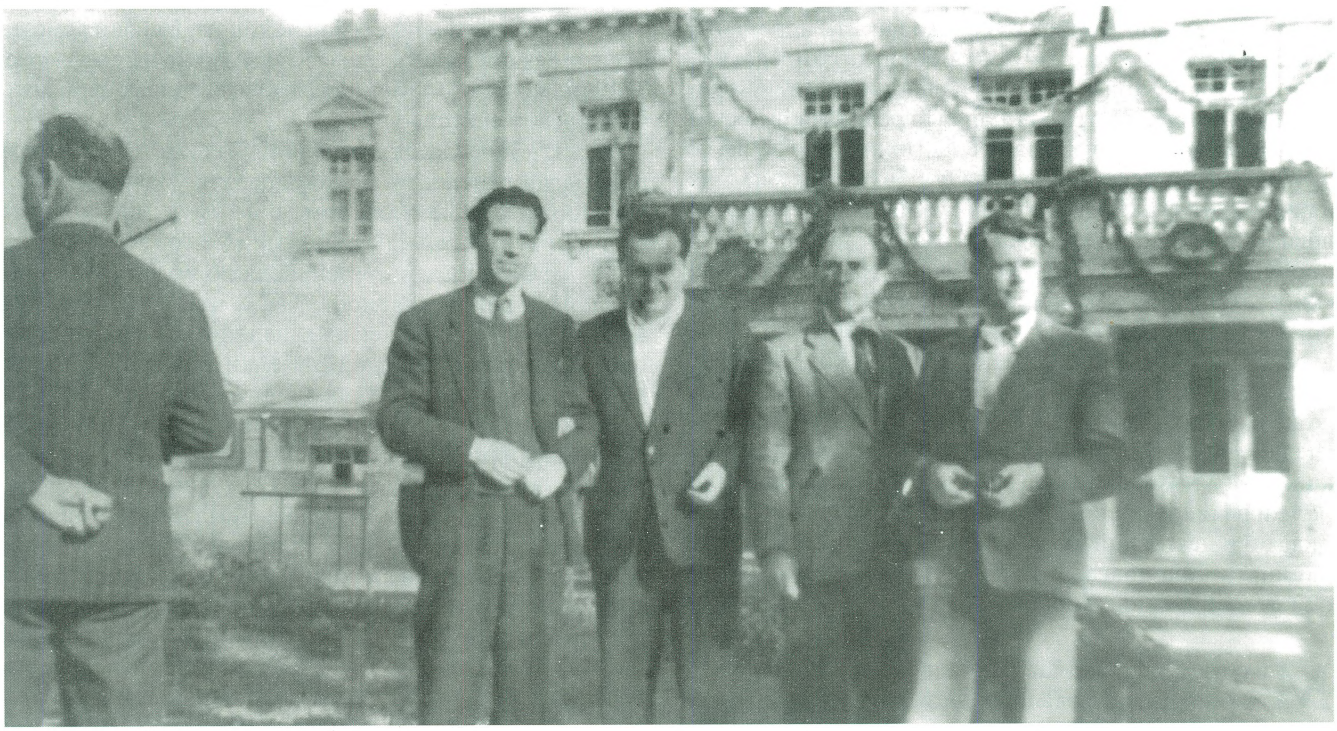
Таа интимна исповед, таа немерлива љубов на маж кон маж, на пријател кон пријател, од зборовите изречени во чудесната осама и молк на прекрасната природа, продолжува до нејзиното физичко опстојување. Р се приближува до Л, го прегрнува и го бакнува. Нивните очи се полни со некоја чудна топлина и тие немо се гледаат.

Л се насмевнува и забележува оти тој му прави комплименти, ги величи неговите физички и духовни квалитети. На крај, тоа и не е толку важно. Релевантни се нивните возвишени идеали, и тие како борци за иднината и за светлиот човеков живот. Срцата им се чисти и далеку се од калта на катадневието кое се живее и кое што поскоро сакаат да го уништат и да го снема од лицето на земјата. И таа повеќе не може да го трпи грозниот и несправедлив режим. Самата сака да се ослободи од него. А тоа ќе го направат тие, нејзините деца. „Сега всушност ние навистина сме деца на природата: голи, слободни, во непосреден допир со земјата“, додава Л. Чудесниот и таинствен допир меѓу себе од една и со природата мајка од друга страна. Тоа проникнување едни со други, топлото соединување е во новата прегратка на Р и во вечноста на мигот на среќата и радоста, кога така прегрнати, во таа состојба на дружба, продолжително со восхитувачки очи ја набљудуваат панорамата пред себе. И само „така гушнати, пријатели кои се сакаат, да ја гледаме природата, нашата мајка и да ѝ се радуваме“, зборува Р. За нив сега секоја елка е како млада, напната девојка, врвот Крлак е пријатен виолетов цвет, и таа природна убавина и волшебност не може да ја овековечи ниту еден сликар. Тоа е нивниот миг на вечност. И прошепотува уште Р: „Чувствуваш ли, гледаш ли како ти ги милува очите... О, погледај, горе е длабокото лазурно небо – сè уште никој не успеал да полета така, за да се изгуби во неговиот бескрај...“.

Помладиот Л смета дека човекот треба да живее во природата, да се чувствува слободен и самостоен како птица. Постојано да биде во восхит. Зашто тој има чиста душа и прекрасни мисли во својата глава. А природата само ќе му вдахне чувство на љубов кон убавото и кон нему блискиот.

Тоа е и творечката тенденција на Михаил Сматракалев во оваа дијалошка проза во стихови како чудесна ода за убавото, возвишеното, за човекот и за љубовта, за добрината и за слободата. „Ете, сега кога сме двајцата, кога го чувствувам својот близок пријател до себе, јас сум спокоен, во мојата душа нема страв од ништо, од никаква сила“, зборува Л. Зашто кога е сам, во него се населува некоја неосознаена тага, некој невидлив страв од огромноста на природата во која човекот е така мал и ништожен. Стравот го снемува само кога си заедно со пријателот, заедно со оној што ти припаѓа, заедно со другиот човек. А за тоа е потребно совршено општество. А тоа Л го замислува како голема зграда сред зелена и мирисна градина. Ти имаш богата фантазија, возвраќа пријателот, но и тој верува дека ќе биде така.

„Слободните луѓе, со чисти, убави лица, со пријатни насмевки на уста, со стројни чудесни тела, ќе



одлево надесно: михаил сматракалев, венко марковски, стефан аврамов и горги абаџиев во скопје во 1946 година.

бидат вистински украс на природата. Човечкиот род нема да се срамува од својата мајка". Старите општества и капитализмот ги искривоколчиле човекот и природата, го делеле и создавале меѓу нив бездни. „Ние би биле особено среќни, ако можеме да зирнеме во тоа идно општество, но само крилјата на фантазијата и мислата можат да нè понесат таму". Луѓето ќе живеат во една дотогаш невидена дружба, додава Л, ќе го негуваат пријателството до најнежни и длабоки граници, до совршенство. Кога и тие би можеле да го создадат тоа пријателство, ќе се почувствуваат како членови на тоа идно возвишено општество.

Во неговите темели колку другари ги вградија своите животи. Загинале најсовршените комунисти. Во тоа жртвување, смета оти и не им се ним достојни, ја испишува одата за идеалното идно комунистичко општество, младиот комунист и интернационалист Л.

Токму во тоа е и нивната немерлива среќа. „Ние сме поврзани со дух, ние имаме исти мисли, нашите срца треперат од едни и исти чувства. Нашето учество во таа величествена борба на човештвото за среќа, за уривање на стариот жесток и ненаситен арамиски поредок, можноста да се посветиме како жртва на таа борба...", тоа им дава крилја, а пријателството ги грее и ги топли нивните души и тела. Да, тие се веќе нови луѓе, прифаќа Л, блиски до оние кои ќе живеат во комунистичкото општество. „Така како што сме допрени, блиску еден до друг, кога сите луѓе ќе се допрат така еден до друг – ние ќе бидеме непобедливи. Ако сите, кои создаваат вредности, ги обединат своите мисли, како што ние се обединивме, ако ја почувствуваат топлината на дружбата, ако се згреат од пламенот на борбата за среќа на сето човештво, тие ќе повикаат оти доста беа робови, да се воздигнат и со сила да го урнат стариот, гнил општествен поредок. А чувствуваат оти социјалната револуција наскоро ќе се случи. Нивна задача е на милионите да им се разјаснат целите и задачите на борбата. Да се симнат пајажините од работниците и селаните, да се уништат лагите и предрасудите и да се поведе лута и крвава борба во која отсекогаш гинеле најдобрите. И драмскиот дијалог завршува со искажувањето на Л дека тој често говори пред луѓето, добар оратор е, ги убедува и им ги открива новите патишта кон светлата иднина и тие му веруваат. Така еднаш дошла една жена и го бакнала пред сите в уста. Луѓето околу нив гледале вчудовидени. А таа им рекла оти тие усни кои кажале толку срдечни и возбудливи нешта, кои допреле и ги растреперіле нивните срца, заслужуваат да бидат бакнати. Зашто ја кажувале убавата вистина за иднината која доаѓала. И пред сите со восхит рекла оти ете тој е новиот човек.

Михаил Сматракалев „Дијалози за иднината" ги испишува како ода на пријателството меѓу луѓето и на новиот комунистички поредок, на новото среќно човечко општество како високо извојувани вредности од човековата цивилизација. На преден план, секако и како поттик за пишување на оваа творба, е љубовта меѓу двајца млади мажи. Нивната природна и чиста убавина се соединува со идиличните слики на природата, како вистинско и единствено можно враќање во природата и во животот. Во таа хармонија исказот ја испишува песната во проза како идилични „Дијалози за иднината".

ДИЈАЛОЗИ ЗА ИДНИНАТА

(Двајца млади мажи, едниот на дваесет, а другиот на осумнаесет години, одат по тесното корито на планинската река, се качуваат угоре, бараат место за бањање. Разговараат непрекинато, често застануваат, ги посматраат прекрасните глетки, гласно воскликнуваат и одново се упатуваат угоре).

Р.: Дојди, дојди! Гледаш ли како реката завива крај врелите бели карпи, и таму во чудесниот вир, во него ќе се бањаме. А уште погоре има малечка, но интересна пештера. Влезот ѝ го осветлува сонце. Ќе се згрееме на топлите зраци. Таму е заветрина, и ветерот нема да ни смета.

Л.: Да одиме гогаш. Јас многу сакам да се печам на сонце. Да побрзаме кон тој вир! (Се упатуваат уште погоре по стрмната карпа.)

Р.: Дај ми рака, ете така! Сега лесно ќе се искачиме до пештерата. Еве го вирот, гледаш колку е бистар!

Л.: Ах, колку чудесен вир, каква чиста вода, прозрачна, зеленикава... Се гледаат камчињата на дното... О, секако ќе се бањаме! Ќе видиш колку добро пливам!

Р.: Уште еден лесен исчекор и... Еве, ние сме на влезот од пештерата. Таа е во заветрина и нема ветер. Топло е во неа. Длабоко внатре има голема влага, но крај влезот е суво.

Л.: Леле, колку е убаво! Оттука се простира прекрасна глетка... Каква волшебна убавина наоколу! Но, ајде, да се соблечеме и да им се препуштиме на топлите бакнежи на сонцето! (Се соблекуваат).

Р.: Природата е прекрасна во својата убавина, во својата величественост. Таа создала толку чудни нешта: пространите пејзажи, зелените ливади и гори, широките дабови и стројните елки, нежните и милозливи трепетлики, разбрануваните морињa и езера, пргавите убави животни и шарени птици. Но најубавото, најсовршеното чудо на природата е човекот. „Човек, како тоа гордо звучи!", – како што тоа неповторливо го рекол Горки. Јас нема да престанам да се одушевувам од човекот, од неговото нежно и убаво тело, од глатката и розова кожа, што ја нема ниту едно животно, но главно од неговиот ум, од неговиот душевен живот. Кога те гледам тебе и откако ја знам твојата душа, која толку многу ми се допаѓа, јас сум горд, оти имам толку убав и по душа мил пријател. Уште и со такви возвишени идеи: за правда и среќа на сите луѓе. (Тој се приближува до Л. го прегрнува и го

бакнува. Двајцата пријатели некое време се гледаат со очите исполнети со чудна топлина.)

Л.: Пријателе, ти ми правиш комплимент, ти ги величаш моите физички и душевни квалитети. Тоа и не е потребно. Битно е, дека имаме возвишени идеали, оти сме борци за идниот светол живот, нашите срца се чисти, неизвалкани со калта на денешниот живот кој го презираме, кој сакаме да го уништиме, да го отстраниме од убавото лице на земјата... Земјата нема долго да поднесува таков грозен и несправедлив режим... Таа самата ќе сака да се ослободи од него. Но, се разбира, ние, нејзините деца, ќе го сториме тоа. А таа ќе ни биде благодарна. Сега всушност ние навистина сме деца на природата: голи, слободни, во непосреден допир со земјата. Отсекогаш сум ја сакал природата. И сега сакам да ја набљудувам, да ѝ се восхитувам. (Р. го прегрнува Л. Тој е малку повисок од својот пријател. Во таа состојба на дружба тие со восхитувачки очи ја набљудуваат панорамата пред себе).

Р.: Така гушнати, пријатели кои се сакаат, да ја гледаме природата, нашата мајка и да ѝ се радуваме. Како се само интересни и колку се живописни тие речиси необични карпи, по кои пред малку се качувавме... А ги гледаш ли таму недогледните гори од елки. Гледај, секоја елка е како убава, стројна и напната девојка. Оние далечни сини врвови се зад Крлак. Гледаш, колку пријатен виолетов цвет! Ниту еден сликар не би можел да го направи толку природно убав и волшебен. Чувствуваш ли, гледаш ли како ти ги милува очите... О, погледај, горе е длабокото лазурно небо – сè уште никој не успеал да полетне така, за да се изгуби во неговиот бескрај...

Л.: Човекот треба да живее во природата, да се чувствува слободен, самостоен како птица, да ги гледа волшебните пејзажи и секогаш да биде во состојба на восхит. Тој ќе има чиста душа и прекрасни мисли во својата глава. Природата ќе му вдахне чувство на љубов кон убавото и кон нему блискиот. Ете, сега кога сме двајцата, кога го чувствувам својот близок пријател до себе, јас сум спокоен, во мојата душа нема страв од ништо, од никаква сила. А кога сум сам ме опфаќа некаква неосознаена тага, дури некаков страв од таа немушта сила на природата и од нејзината огромна моќ, од нејзините импозантни размери, од тоа, дека ти си толку малечок пред неа. А таа, заедно со оној што ти припаѓа, заедно со другиот човек, со пријателот, тој страв го снемува. Ами, ако сите луѓе се заедно, ако се единствени, никогаш нема да влезе страв во сознанието на човекот! Не! Човекот ќе биде непобедлив и бестрашен во она време, кога на земјата ќе има совршено општество. Каква панорама! Какви бои и колку пријатно зеленило... Очите се одмораат. Знаеш ли Р, јас секогаш идното општество сум си го замислувал, а за кое и ние сме борци, како голема човечка зграда која работи и живее среде градини, среде обилно зеленило...

Р.: Ти имаш богата фантазија. И јас мислам, оти така ќе биде. Слободните луѓе, со чисти и убави лица, со пријатни насмевки на уста, со стројни чудесни тела, ќе бидат вистински украс на природата. Човечкиот род нема да се срамува од својата мајка. Капитализмот, пак и постарите општества, го искривоколчија човекот, го загрозија и тој почна да се крие од природата... Ние би биле особено среќни, ако можеме да зирнеме во тоа идно општество, но само крилјата на фантазијата и мислата можат да нè понесат таму.

Л.: Јас мислам, оти луѓето ќе живеат во една дотогаш невидена дружба и ќе го негуваат пријателството до најнежни и длабоки граници, до совршенство. Кога ние би можеле да создадеме такво срдечно пријателство меѓу нас, со тоа ние и ќе можеме да се почувствуваме како членови на тоа идно возвишено општество. И колку другари ги дадоа своите животи за пријателот, за другите луѓе, за човештвото. Тие, кои загинаа мислам, оти се најсовршените комунисти. Дури понекогаш си мислам, оти не сме достојни да се мериме со нив – ние сме живи, ние не сме го дале највозвишеното што го поседува човекот. А тие всушност него го дале.

Р.: Ти кажуваш наполно вистински, блескаво јасни мисли. Нели ние сега заради тоа се чувствуваме среќни, зашто меѓу нас е создадена таква дружба. Ние сме поврзани со дух, ние имаме исти мисли, нашите срца треперат од едни и исти чувства. Нашето учество во таа величествена борба на човештвото за среќа, за уривање на стариот жесток и ненаситен арамиски поредок, можноста да се посветиме како жртва на таа борба... Тоа ни дава крилја, нè прави радосни, среќни. А пријателството нè грее, ни ги топли душите и нашите тела.

Л.: Да, ние сме веќе нови луѓе, блиски до оние, кои ќе живеат во комунистичкото општество. Така како што ние сме допрени, блиску еден до друг, кога сите луѓе така ќе се допрат еден до друг – ние ќе бидеме непобедливи. Ако сите, кои создаваат вредности, ги обединат своите мисли, како што ние ги обединивме, ако ја почувствуваат топлината на дружбата, ако се згреат од пламенот на борбата за среќа на сето човештво... тие би рекле: „Ајде, браќа и сестри, да ги урнеме овие господари! Доста ги трпевме! Доста бевме робови!“ О, социјалната револуција ќе се случи така брзо, така лесно...

Р.: Така е, но сознанието на милиони луѓе сè уште не е јасно. Стариот свет сè уште ги држи работниците и посебно селаните во нивните пајажини од лаги и од предрасуди. Ех, инаку одамна ќе престанеме да водиме лута и крвава борба, во која умираат најдобрите... Но, мора да ги разјасниме сознајбите на милионите... Ете, тоа е нашата задача.

Л.: Знаеш ли, јас секогаш имам успеси на состаноци. И тоа се должи на разбрануваното чувство, кое гори во мојата душа и срце од гледањето во иднината. Јас секогаш гледам подлабоко во иднината кога зборувам со луѓето. По состанокот еднаш една жена се приближи до мене и ме бакна в уста... Јас се збунив. Сите нè гледаа збунето. А таа спокојно им рече: „Не ме гледајте така, тие усни, кои ги бакнав, ни кажаа

толку средечни и возбудливи нешта од нашите души... Тие заслужуваат да бидат бакнати... Тие ја кажуваат убавата вистина за иднината која доаѓа...“ Таа ме погледна со такви сестрински очи, што јас бев воодушевен, и си помислив: „Ете го новиот човек...“

Во позадината, или поточно во основата на таа љубов, е вграден младиот идеалист-комунист, поборник на новото комунистичко општество кое на сите луѓе ќе им ги гарантира основните национални и социјални права и слободи. Документарноста на творбата ја назначуваме и низ фактот дека како ликови на дијалогот се јавуваат автори во ликот на Р и блискиот, сакан и почитуван другар и соработник од Македонскиот литературен кружок Антон Попов во ликот на Л. Таквата творечка постапка веќе ја имаме во „Нестандардна агитација“. Неколку елементарни податоци дава самиот автор, укажувајќи дека Л е помлад и повисок од Р, дека е многу убав и со чудесно тело, плива многу добро, со блага душа и чудесна насмевка, дека е комунист. Посебна нагласка на неговата приврзаност со природата. За осаменоста и тагата кои посебно го напаѓаат Попов како учител во родното село и желбата што поскоро да дојде и да се реализира како писател и новинар во Софија, на што опстојно во своите студии се задржуваат Михаил Сматракалев и Иван Керезиев.[5] Убавината на телото на Попов е инспирација и за сликата масло на платно „Кон иднината“, голем формат, на Македонецот Ангел Тилов, академски сликар и близок до кружочниците. Така Михаил Сматракалев со својата творба „Дијалози за иднината“ остава аргументи за своето другарување со Антон Попов, но и за сопствените обиди во драмската литература.

А тие не се ни осамени, ни случајни. Дијалогот како исказ за творечки побуди е веќе познат и низ сценаристичките обиди на Сматракалев како автор на сценарија за документарни филмови.[6] Како пројавен културен, општествен и револуционерен работник не случајно непосредно по завршувањето на Втората светска војна ќе му биде понудено местото директор на македонското филмско претпријатие. И за тоа сведоштво ќе остави самиот во еден од своите дневнички записи „Коробар ми го предложи местото директор за филмското производство“.[7] Овој мал запис го даваме интегрално:

„Веќе беа започнале да беснеат деновите на пројавите на култот на Червенков. Во Благоевград се одржа конференција на околиската партиска организација, на која Владимир Поптомов го беше атакувал целото претседателство против титовските пројави. Да не го препознаеш, едноставно беше разјарен. Тогаш зборуваа и други, меѓу нив и јас.

Уште пред тоа се имав сретнато со претставникот на НР Македонија во Благоевград, Перо Коробар. Јас и Киро Николов му предложивме да им каже на големците во Скопје, оти сакаме да дојдеме и да работиме во Македонија. Тој им имаше кажано, но оттаму немаше одговор.

Еден ден ме побара и ми рече оти има нешто да ми каже. Тоа беше токму за време на конференцијата на Благоевград. Ми рече, оти во Скопје се задржале на мене да го водам филмското производство во македонската република. Јас откажав зашто пред тоа никогаш не сум се занимавал со филмско производство, а покрај тоа и не му верував дека ќе си достојат на зборот. Се мислев, оти во последен момент ќе измислат нешто да откажат. Потоа кога почнаа репресиите и сосема се откажав од тоа да одам во Скопје.

Односите кон нас Македонците во Бугарија најблаго кажано беа резервирани. Кога еднаш Павел Шатев веднаш по Деветти септември 1944 г. со кола дојде да ме кани за заменик министер на правосудството, јас се согласив, но тој не ги имаше прашано големците, и кога се вратил и ги прашал, тие му откажале.

Не ме прифатија не само мене, но и Киро Николов. Абациев и Митко Зафировски ги примија, но тие од Бугарија побегнаа демонстративно.

Кога се распламтеа расправиите меѓу нас и Југославија, кога се анатемисаа Југославија и нејзиното раководство, Информбирото, работите сосема се растурија и дури не ни помислував да одам во Македонија. Мислев оти таму ќе ме имаат за информбировец и ќе ме проследуваат. Дури напишав и статии против титовци и колишевци. Тогаш поинаку и не можеше да се пишува.

Тие расправии и таа недоверба меѓу двете братски земји секогаш ми паѓале тешко.

Мислам, оти нашите односи треба да бидат добри. Тоа е добро и за нив и за нас“.

Овие нови истражувања на планот на дијалошкиот исказ како творечки предизвик не ја поместуваат или менуваат биографијата на бележитиот македонски син Михаил Сматракалев. И овој запис открива мноштво детали за времињата, настаните и личностите непосредно по завршувањето на Втората светска војна, автономијата на Пиринска Македонија, во која посебно место и значење има и самиот тој и погубното време на Информбирото, кое практично по неколкуте обиди да дојде во Македонија и да помогне во обновата и изградбата на татковината, пропаѓаат сите надежи за тоа. Но остануваат неговите ангажмани на тој план, да сонува и да пишува за идното време кога човекот ќе биде слободен и среќен, кога ќе може неговите соништа да се престоруваат во реалност, да им се посвети целосно на творештвото и прогресот. Низ минливоста на времето неговите пишувачки останале како единствен документ за тоа. ■

5 Антон Попов, „Творби“, подготвил Васил Тоциновски, изд. „Мисла“, Скопје, 1994 стр. 327-414, 415-486.
6 Васил Тоциновски, Сценаристичките обиди на Михаил Сматракалев, „Кинопис“, Скопје, год. VI, бр. 11, 1994, стр. 7– 17.
7 Од архивата на Михаил Сматракалев, Софија, една страница машинопис.

Тодор Кузманов

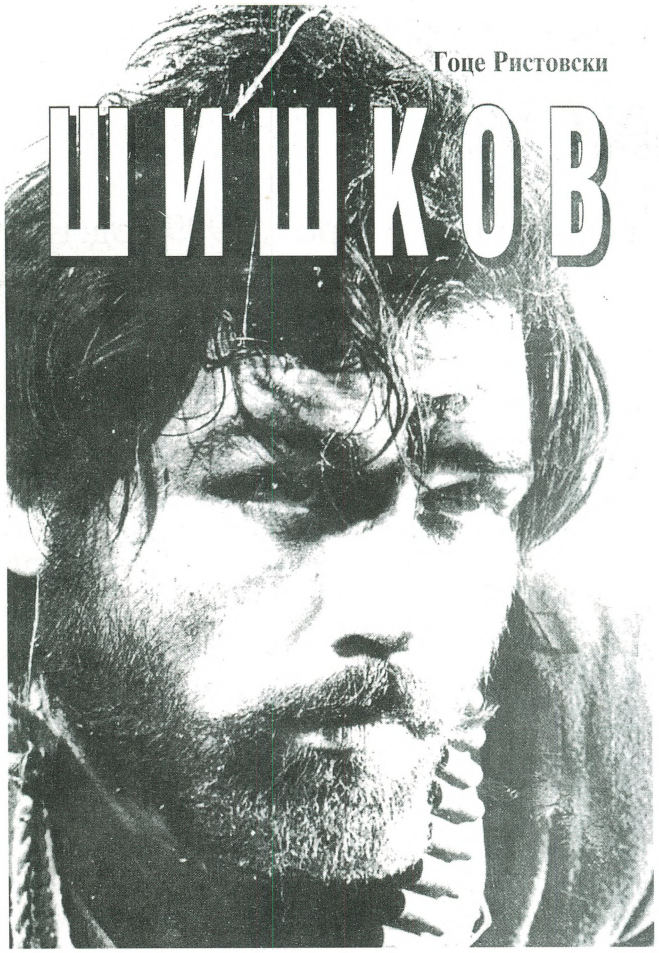
„ШИШКОВ“

(Гоце Ристовски, „Шишков“, во издание на авторот, 1999 год.)

Книгата за Ристо Шишков можеби требаше да се појави порано, а можеби и не. Во молкот по неговата смрт, можеби како неопходна фаза, се недреше и растеше легендата за актерот, за човекот. Просто како предание, како фолклор за него кружеа приказни, анегдоти. Секогаш со почит, со респект и со жалење за прераната смрт. Гоце Ристовски како автор на публицистичкиот труд под насловот „Шишков“ (инаку и во овој како и во многу слични случаи краткиот наслов е најподатлив за големите личности и дела; тие се препознатливи само со мало укажување сублимирано најчесто во еден збор), е еден од оние кои внимателно ги ослушкувал бранувањата и шепотењата и педантно ги бележи насетувајќи дека тоа е она вистинското, она што провоцира и интригира. Така, тој најпрво се зафаќа со пишување фељтон за животот и смртта на Ристо Шишков во весникот „Нова Македонија“, кој подоцна ќе послужи и како основен материјал за книгата која се појави минатата година и која останува да сведочи за еден живот, за една смрт, за една творечка кариера и за една бескрајна љубов, пориви... За книгата „Шишков“ авторот Гоце Ристовски ја доби највисоката државна награда во областа на публицистиката за 1999 год. Иронијата е во тоа што самиот Шишков никогаш во својот живот не добил никаква награда за остварувањата кои се сметаат за антологиски. Токму затоа можеби во својата куса реч при врачувањето на наградата за публицистика Гоце Ристовски ќе истакне дека истата ја прима и ја сфаќа во прв ред како награда токму за Ристо Шишков, актерот кој додека беше жив го заобиколуваа сите награди и признанија. Нешто несфатливо, но вистинито. Во книгата Ристовски посебно го апострофира случајот од Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во 1982 година, кога наградата му е доделена па одземена. Всушност, со овој факт, како и многу слични (индикативен во оваа смисла е и случајот со настапот на фестивалот Стериино позорје во Нови Сад во 1979, кога МНТ настапува со „Кенгурски скок“ од Живко Чинго, а Ристо Шишков ја толкува улогата на Чали, и тогаш изостанува признанието за прекрасно обликуваниот лик) се потврдува правилото дека признанијата и наградите не често одат во обратна насока со вредностите и талентот. Ристо Шишков бил еден од оние чиј ореол го прават токму таквите несмасни потези на луѓето на кои најважно им било да се додворат на власта и да остварат некои свои ситни интереси или да задоволат одредени свои каприци посегнувајќи бескрупулозно по вредностите и цветот на нацијата инкарниран во личности каков што беше и самиот Шишков.

Една од одликите на книгата на Гоце Ристовски секако е лапидарноста во исказот, прецизноста во наведувањето на фактите и изборот на текстовите и искажувањата на мнозина современици на актерот (и негови колеги) кои го расветлуваат неговиот лик и дело. Ваквиот избор што го прави авторот е значаен поради тоа што настојува, а во тоа во голема мера и успева, да укаже и да расветли сè што е суштествено за кариерата и за животот на Шишков. Така, во книгата можат да се најдат сведоштва за прекрасните улоги и креации на Шишков на театарската сцена, на филмот и телевизијата, за неговото силно изразено национално самочувство и патриотизам (кое за жал ќе се покаже и погубно!?), за неговото сфаќање на сопствената професија и театарот воопшто, за неговата боемштина која им приличи само на ретките и избраните, за неговата љубов и однос кон жените, кон семејството, кон својот син... Од авторски аспект многу поважен дел од книгата е оној во кој се наведени сведоштвата за тоа што значел Ристо Шишков како човек и уметник, а кои пружаат извонреден материјал за реконструкција на неговиот животен и творечки пат. Во тие сведоштва има многу топлина, непосредност, почит кон великанот на нашата сцена кој не може да го заобиколи ниту еден историски преглед и пресек на македонскиот театар од втората половина на минатиот век.

Но, мора да се нагласи дека и фактографијата околу контроверзното судење на Ристо Шишков по повод истапот при снимањето на филмот „Води“ во 1979 година е значајна, посебно поради тоа што овозможува комплетен увид во времето кога тоа се случувало. Низ редовите на книгата изникнува „системот“ кој ги меле луѓето, кој ги обликува нивните судбини. Низ наведувањето на текот на

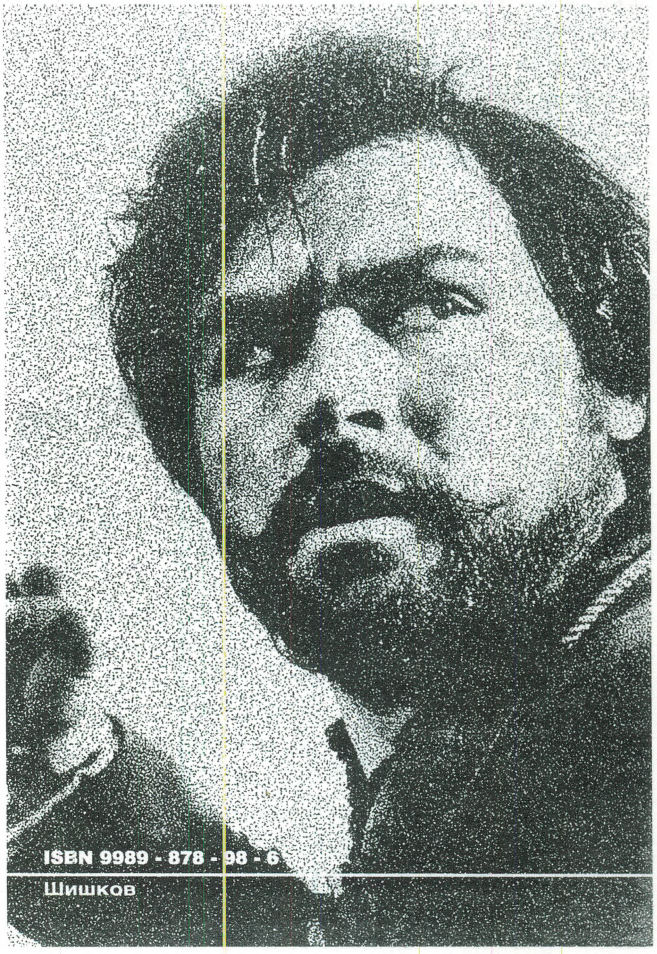


судењето, списите поврзани со него (пресуди, жалби, лекарски вештачења и сл.), се доловуваат околностите и се отсликува времето. Најдоброто во сето тоа (и првиот, но и вториот дел на книгата) е што таа пред читателот ги распостила фактите, односите и соодносите, на макро и на микро план и без пристрасност ги понудува на неговиот суд.

Појавата на книгата „Шишков“ се чини дека е полн погодок, во смисла дека соодветствува на големиот интерес во јавноста за помалку познатите нешта во врска со актерот кој во текот на повеќе од две децении суверено владееше пред сè на театарската сцена, иако неспорни се и неговите остварувања и во другите медиуми. Авторот Ристовски со својот труд излегува во пресрет токму на тој интерес понудувајќи книга со јасен концепт која лесно се чита и долго се памети.

Инаку, поглавјата во книгата ја следат хронологијата на настаните, па така, таа започнува со приказот на неговото родно огниште, детството во Струмица, периодот поминат на Театарската академија во Белград, времето поминато во ансамблот на Југословенското драмско позориште и доаѓањето во Скопје како првенец во драмата на МНТ. Како во некое драмско дело, животната приказна на Ристо Шишков се одигрува со една фантастична брзина. Расплетот и крајот доаѓаат многу брзо. Важно е да се нагаласи дека сепак таа не е завршена и дека и натаму трае во спомените на многумина негови современици, додека во очите на младите генерации драмски уметници тој израснува во идол и пример за тоа што значи себеси да се посветиш на сцената, целосно и без остаток.

Покрај наведеното, во книгата на Ристовски се поместени и неколку песни инспирирани и посветени на големиот актер, кои доволно зборуваат за неговата омиленост и почит кај публиката, а без кои сликата за него не би била комплетна. Книгата „Шишков“ останува како значаен документ за една личност, но и за едно време, што, според изјавата на авторот останува отворена книга која и натаму може да се надополнува со новооткриени и осознаени факти и вистини за великиот актер и творец. Во секој случај, основата за иследувањето на животот и на творештвото на Ристо Шишков е тука, во оваа своевидна монографија на авторот Гоце Ристовски. ■



Мирче Нешовски

Дехуманизацијата и хипокризијата на времето

(Трајче Кацаров: Ноќ во која светилката не треба да згасне, Скопје, Штрк, 1999)

1. ФАЛЦОТ НА ЗМИЈАТА

„Фалцот на змијата" го третира основниот конфликт на современата состојба на светот и човекот. Оттука од онтолошката појдовна точка за битовото и отуѓеноста, се свртува кон корелацијата на функционалистичката теорија која своето внимание го ориентира од онтолошкиот кон модалниот проблем на уметноста или каква е перспективата и проекцијата, односно што е уметноста, како таа постои, опстојува, првенствено во сферата на нејзината комуникација.

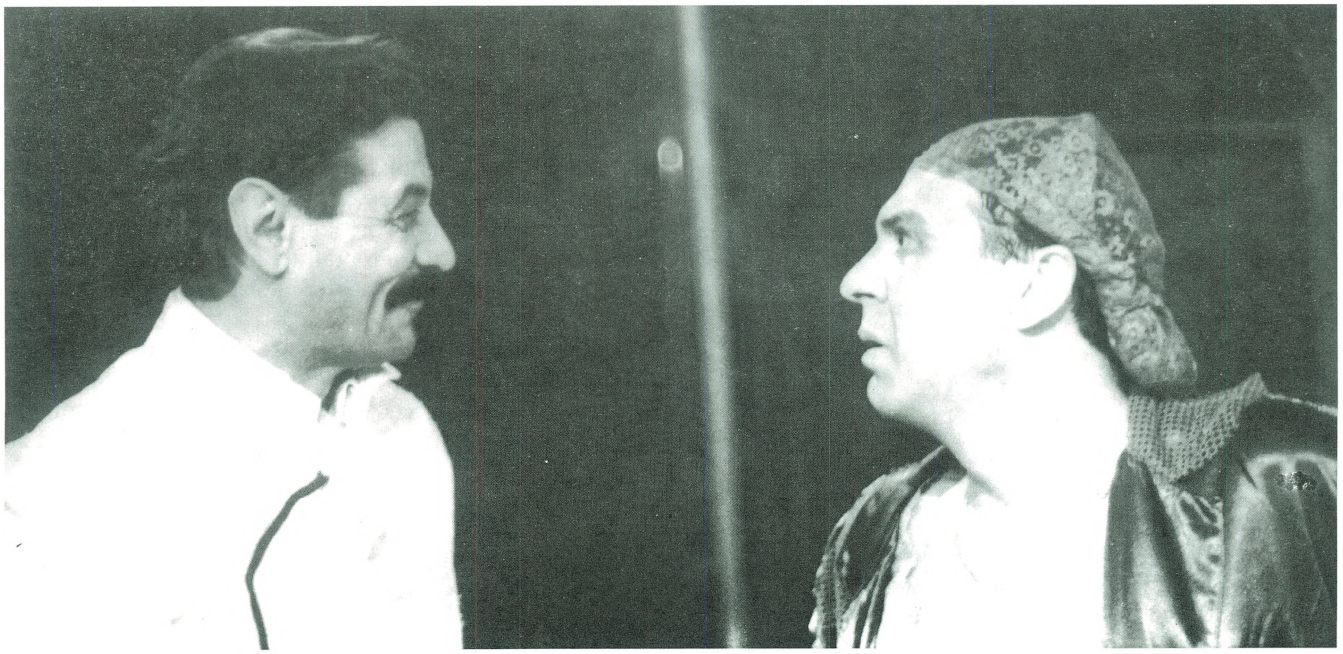
Со ова анализата се свртува кон рецепцијата на делото, во сооднос публика и вкус. Во оваа постмодернистички поставена структура, драмското дејство и конфликтот се свртени кон состојбата на светот, човекот, духот на времето, неговата психолошка и просторна амплитуда, каде што постојано во конфликт се судираат прашањата врз низата недоумици, бесмислени ситуации на работ на духовната егзистенција. Прашања кои водат кон сликата на скршеното огледало на небото, во вселената. Огледало кое го одразува нашиот лик, нашата душа во егзистенционалната основа на кој сум, што сум, од каде сум, што е суштина на нашето бивство, спрема бесконечноста, спрема конфликтот на самиот себе со светот, со самиот себеси во скршеното огледало на вселената на небото, каде својот одраз, лик и јас е его кое е туѓо, трето, седмо, илјадито, и кога самиот јас во тој бесконечен судир на егзинстенциумот, сум туѓо суштество, далечно, инкогнито. Така, поставениот судир на овој драмски текст му отвора динамични сцени, конфликти, релации, дејство и заплет, чиј процес се отвора преку говорот кој ги содржи елементите на иманентното зрачење кое е основа на внатрешната структура на делото, како автономно и во организиран систем.

Средиштето на дејството, како и динамиката на конфликтот, најсликовито е во двата лика, на Моне и на Георгина, кои со останатите осум лика градат цврста целина:

„Моне: Не можам, не можам, кога ќе слушнам за змијата срцето ми се расчукува лудо..."

2. ПЛЕЈ-БЕК

Очигледно е дека во средиштето на оваа драма е малограѓанинот XX, поточно егземпларот кој е размножен во проекција на бесконечна утопистичка



„фалцот на змијата", народен театар – штип

ролја за да постигне нешто, но сепак во конфликтот на соодветната сцена. Всушност една скица за лик кој го игра другиот лик во себеси, оцртан во централната личност на овој драмски текст, Цими, т.е. гитаристот, кој е пандан на новата генерација, наречена андерграунд или потрага по идентитет. Неговиот кошмар и немир го движат кон постојана заблуда на драмската форма на двата архи-лика. Со тоа неговото двојство го доведува до саркастичен очај, до сопствениот период на инференцата.

Следејќи го текот на секвенциите во драмата „Плеј-бек" од Трајче Кацаров, неминовен е впечатокот дека двете лица и сите дванаесет ролји ја следат и со збор ја препознаваат својата напната ситуација. Оттука нивните „акциони" состојби доведуваат до залуден напор да ја спречат својата судбина.

Во тој конфликт тематскиот центар е во статусот на инфериорноста на времето, во судирот во себеси за престижот, како и во беспомошното талкање во современиот свет, за да се добие нешто или да се промени или да се постигне нешто, каде што во овој случај се плаќа дури и со сопственото тело. Дека „Плеј-бекот" е игра на сцената на дваесеттиот век, е очигледен пример на вревата и хаосот, на ролјите и на сцената, чие дејствие е во динамичен процес. Со тоа се буди зависта и бурното и невротично мечтаење, или паметење на елементите кои го поврзуваат минатото на испресечен хаос, на ликот-одраз, на блискоста, на рамнодушноста на една личност спрема друга, кои дејствуваат постепено од светол и весел амбиент кон темен, замрачен и отуѓен амбиент.

„Плеј-бек", народен театар – Штип

„Цими: И јас се извадив од ум. Лузна праша кој е ова. Јас знам дека се подмочува.

Светла: Сега месечари. Станувам навечер и ги заклучувам вратите. Се плашам да не отвори некој прозорец."

3. НОЌ ВО КОЈА СВЕТИЛКАТА НЕ ТРЕБА ДА ЗГАСНЕ

Иако во воведот на оваа пиеса авторот наведува кон мелодраматичен призвук, овде е очигледно дека се појавуваат две сценски ситуации: првата е во илузионистичкиот ефект на надреалната слика и појава, наводно во сонот, а во втората ситуација се преплетува наводно реалистичкиот пристап и принцип. И двата принципа имаат силен драмски ефект на тензија на пресвртот, кој го отвора прашањето за гротескното толкување на овој текст. Со ова корелацијата на оваа пиеса е помеѓу иреалното и метафизичкото, и помеѓу реалното и појавното. Сонот за нештата, илузијата и утопијата за светот во урбаната средина, било тоа да е Њујорк, Токио, Скопје или Штип, ефектот на зададената и поставена основа на темата, е расправа за отуѓеноста на едниот и другиот, не само надвор од себеси туку и внатре во себеси. Тоа двојство се појавува и во иреално-реалниот момент на одбележување на прославата на десетгодишнината од бракот на Ема и Хенри алијас Виктор Тртникот итн. Оваа отуѓеност е елемент на темелот кој го одредува нашето место на светот.

„Ема: Времето за мајка ми застана. Таа нема минато како што нема ни иднина, се е време сегашно, а сегашноста е времето во кое Татко висеше со јажето околу вратот".

За да се зборува за драмскиот опус на Трајче Кацаров, претставен во оваа книга, неопходно е да се напомене дека станува збор за илузијата на овој свет, за невротичноста, за хаосот и кошмарот на човекот, за неговиот конфликт и страв од инфериорност, невидливост, незабележителност, за неговата отуѓеност од овој свет, за дехуминизацијата и хипокризијата на времето, како и за зацртаната основна гротескна линија на демистификација на лицата со илјадниците маски и обличја на Мефистофел.

Таа отуѓеност зјае и ја шири заразата врз сето планетарно семе и создава загубени, бездушни суштества, кои од мразот и мермерот го шират темното и студено време на утосписти чкото и на апокалипсата.

Но, нарацијата, драмскиот ефект и неговите елементи иманентно зрачат во структурата на делата како автономен израз и слободен систем. Воедно, неговото значење пред сè е во елементите на јазикот, метафората, синтагмата, а тоа го отвора погледот на рецепцијата и рефлексијата. ■

Софија Доневска

Комичната маска на Бен Акиба

На страниците на историјата на балканската драмска книжевност, како еден од најеминентните комедиографи на сите времиња, стои номинирано името на Бранислав Нушиќ (1864-1938), алијас Бен Акиба или Алкибијад Нуша, како што своевремено се потпишувал. Кога зборуваме за него, неизбежно е да го споменеме и името на неговиот претходник Јован Стерија Поповиќ, чијашто драмска поетика има извршено извесно влијание врз Нушиќевото дело. Дивергентноста помеѓу овие две големи комедиографски имиња, секако ја препознаваме во диференцијалните техники на примена на сатирата како основно обележје на нивните комедии. Сатирата на Нушиќ никогаш не е толку остра за да оди во крајната цел, да ги изведе своите јунаци пред судот на моралот и честа, затоа што тој нема намера да ги потенцира негативните особини кај своите ликови.

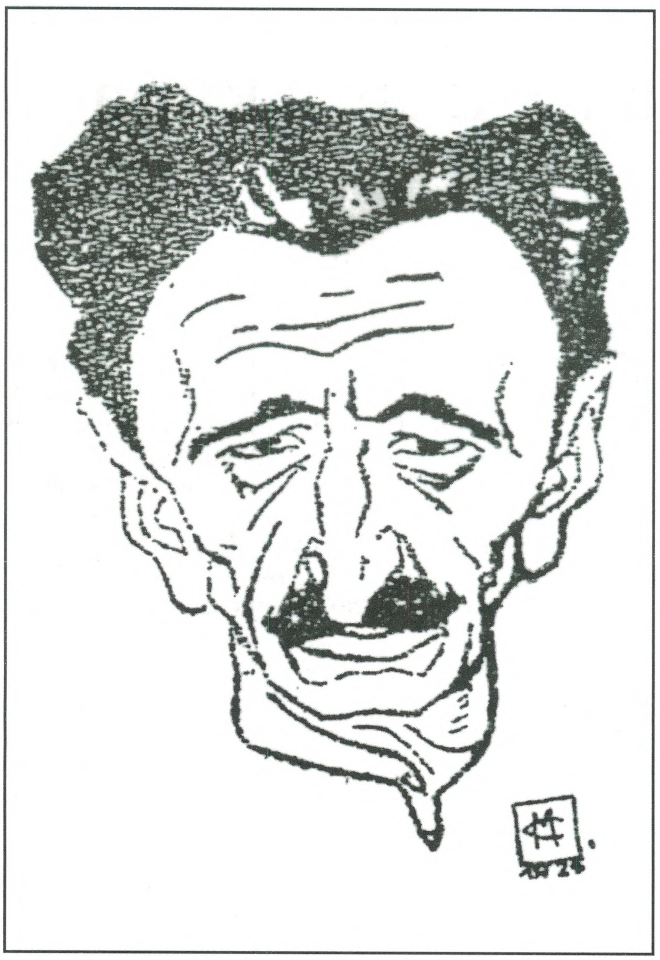
Нушиќ е пред сè човекољубец, тој ги сака и ги прифаќа луѓето со сите нивни пороци и доблести, затоа што неговата намера содржи една благородна идеја, тој сака само да изнуди блага насмевка на нивните усни и со тоа да ја ублажи барем за малку суровоста на животот. „Сатирата не е пријател и забавен книжевен род“, вели Ерих Кош во обидот да ја дефинира сатирата. Сатирата има непријатна задача и цел: да ги осудува не само важните личности во општеството и општествениот живот, туку и да ги критикува и сопствените фактори, а познато е дека никој не сака да биде критикуван, и тоа јавно во писмена форма.

Во тој контекст, важно е да се направи разграничување помеѓу поимот хумор и поимот сатира. Хуморот има за цел некого да насмее, додека сатирата некого да исмее, и тоа првенствено да даде една карикатурална и болна слика на општеството. Нушиќ навистина е пред сè хумористи, и тоа со неверојатна духовна енергија и ретка опсервирачка моќ мотивот на смешното што го забележува кај малите луѓе во малограѓанската средина, да го оживотвори и да му даде весела и шеговита димензија. Но, тој е истовремено и сатиричар, од проста причина што смешното некогаш не може, а да не биде сатирично.

Современиците, Нушиќ го нарекувале „криумчар на смеата“, човек кој добро умее да ја прошверцува сатирата, а таа да не звучи така остро. Според бугарскиот критичар Бојан Ничев, двете детерминанти: „криумчар на смеата“ и „волшебник на смеата“, се појдовни во определбата на неговото творештво. Генезата на неговиот волшебен хумор потекнува уште од неговото раѓање, уште од моментот кога во мајчините пазуви за првпат се насмеал.

Нушиќ целиот свој живот ќе се чувствува како во него да егзистираат три лица или три различни маски. Првата маска е на човекот кој ја зел врз себе грижата за целиот свет, втората маска е маската на човекот/трагичар кому му е судено целиот свој живот да ја оплакува судбината на другите и, третата и најспецифична е маската на човекот/комичар кој имал за задача да ги засмејува луѓето и да ја лекува горчината со насмевка. Третата комична маска е олицетворение на вистинскиот и автентичен комедиографски дух што го поседува самиот Бранислав Нушиќ.

Животот на Бранислав Нушиќ уште од мали нозе како со папочна врвца е сврзан со театарот и сцената. Завлекувајќи се зад театарските кулиси, уште како дете доживува дезилузија на театарот и ја открива тајната на „правење театар“, отпривин како забавна детска игра, а потоа и како животна и професионална преокупација. Тој опсервира, набљудува, се напојува од обичното животно секојдневние, вдишува од скокотливиот воздух што струи во малограѓанската средина и ги пушта малите и не многу значајни луѓе, трговци, занаетчии, писари, жандарми, аптекари, домаќинки, но и по некој министер и министерка, да царуваат и пополека да созреваат во неговата богата имагинација. Но, тој никогаш не пишува без концепт или без претходно изготвена драмска скица, како што тврди Скерлиќ, туку уште во првата фаза од творечкиот процес тој веќе има замислено цела една палета од полнокрвни и живи комични ликови. Така, од комедиографската работилница на Бен Акиба, се редат: „Народен пратеник“ (1883), „Сомнително лице“ (1888), „Госпоѓа министерка“ (1929), „Нажалена фамилија“ (1934), „Покој-



ник“ (1937)... Во 1889 година, во периодот кога ја издржувал казната во пожаревачкиот затвор, ќе ја напише и комедијата „Протекција“, која ги исполнува сите потребни услови веднаш да биде изведена на сцена.

Драматуршката техника на Бранислав Нушиќ се стреми кон современа архитектоника и беспрекорна функционалност на внатрешните компоненти на драмата. Неговиот долгогодишен соработник и пријател, и воедно најдобар познавач на Нушиќ, Боривое Јевтиќ, зборува за самокритичноста на Нушиќ и потребата од туѓи мислења за неговите дела. Ако се земе предвид фактот дека Бранислав Нушиќ целиот свој живот го поминал на служба како управник на театрите во Белград, Нови Сад, Сараево, па дури и во Скопје и Битола, многумина можеби со право мислат дека неговите комедии се повеќе продукт на самиот театар, отколку на вистинската литература.

Нушиќ никогаш не ги започнува своите комедии in media res, како што е тоа случај кај Гоголь или Стерија, туку постепено, чекор по чекор, доближувајќи се до основната тема. Тој успева да ги инкорпорира сите ликови во заплетот. Ја замрзнува ситуацијата кога таа доаѓа до највисоката точка на вриење или, пак, пред да дојде до кулминативната точка.

Јосип Лешиќ издвојува неколку типови на маски кои се типични и се среќаваат во речиси сите комедии на Нушиќ, а тоа се: маската на парите и власта (под која се кријат ликовите на Јеврем, Јеротие, Јованче Мициќ, Агатон, Живота Цвиовиќ, Спасое Благоевиќ, Арсо и др.), маската на активен помошник (Виќа, Човекот со ногата, Васо, Анта, Милое и др.), маската на патријархална верност (Павка, Анѓа, Перса, Симка, Вида, Гина, Мара, Агнија и др.), маската на позитивниот принцип (Сима Поповиќ, Аќим Кукиќ, Станојло, Арсо Милиќевиќ и др.), маската на пасивен помошник (Манојло, Виќентие, Савиќ и др.), маската на жената која ја загубила рамнотежата (Живка Поповиќ, Савета, Персида и др.), маската на слугинка или во комедијата дел'арте позната како servette fautcche (Јулишка, Анка, собарката и др.), маска на интриганти, во споредба со ликовите Бопчински и Допчински од „Ревизор“ (Спиро и Спировица) и др.

Боро Драшковиќ ги потенцира зборовите на Нушиќ во кои, всушност и се наѕира неговата творечка замисла: „Сцената и публиката не претставуваат два простора, тоа е еден единствен простор: актерите живеат во публиката, а публиката се чувствува како да е на сцена...“ Овие два сегмента неразделно се спојуваат и со животот, затоа што сцената, театарот, а заедно со тоа и сценската реализација на Нушиќевите драмски проекти, заради задоволството на публиката ја чинеа смислата на неговиот живот.

Аналогно на тоа, еликсир на животот е смеата. Нушиќ го пронашол оружјето, против смртта да се бори со смеата. Во тој контекст, Виолета Пирузе истакнува: „Големиот комедиограф успеа да ја согледа смислата на човечката егзистенција во смеата, којашто ја надминува човечката минливост...“ ■

Библиографија:

Клајн, Хуго, О Нушићевој озбиљној комици (Зборник Бр. Нушића 1864 – 1964), Музеј позоришне уметности, Београд, 1965, стр. 11 – 17.

Лешић, Јосип, Нушићев смијех, Нолит, Београд, 1987.

Пирузе – Тасевска, Виолета, Толкувања и предности, Детска радост, Скопје, 1997.

Глигорић, Велибор, Бранислав Нушић, Просвета, Београд, 1964.

Hadžić, Fadil, Vječno sumnjivi Nušić, OKO, 1987/64, Zagreb. str. 13.

Jevtić, Borivoje, Pisci i maske, Naša knjiga, Sarajevo, 1962.

Кулунџић, Јосип, Сатира и смех, Просвета, Београд, 1978.

Кош, Ерих, Сатира и сатиричари, Просвета, Београд, 1985.

Ничев, Бојан, Смеята на Нушич, Народна култура, София, 1972.

СЦЕНА, Нови Сад, 1985, бр.

Ристо Стефановски

Театарот во Македонија за време на Првата светска војна (1915-1918)

(новооткриени, првпат публикувани податоци)

(продолжува од минатиот број)

Во текот на нашето столетие, бугарските војски, потпомогнати од германските освојувачи, на два пати успеале да заземат големи делови од Македонија. При тоа, понесени од старите фикции, овие заземања тие ги сметале за трајни и затоа ги прогласувале за дефинитивни анексии, како акт на божемно ослободување од јаремот на туѓинците, како чин на присоединување „кон мајката родина". И во првиот и во вториот случај тие воспоставиле покрај воената, и цивилна власт, а во тие рамки и културна дејност, во која спаѓа и театарската. Така дошло до формирање на бугарски театри во Македонија, кои посебно биле активни во текот на II светска војна. Во периодот на овие неколку години тие се обидувале, и во значителна мера успевале, благородната театарска уметност да ја злоупотребат за несоодветни цели, а во служба на асимилаторската политика на фашизираната великобугарска буржоазија. Во оваа игра тие вклучиле и некои истакнати бугарски театарски уметници.

Започнатата војна меѓу Србија и Бугарија, како што е истакнато во мојата книга „Театарот во Македонија" („Мисла", Скопје 1990) во написот „Театарот во Скопје и Битола 1913-1915 година", била причина за да се прекинат работите на театарската зграда во Скопје на левиот брег на Вардар. Иако таа била речиси готова за вселување, во неа не работел постојан ансамбл во периодот од 1915-1918 година. Според извори во печатот од предвоена Југославија, познато е дека таа зграда Германците ја претвориле во коњушница. Но, не се знае точно дали таа станала штала со влегувањето на нивните војски или дури пред крајот на Војната. Во споменатите весници пишува дека и непосредно по Првата светска војна театарската зграда ја имала истата намена.

За време на Првата светска војна, во Скопје се наоѓале единици на австриската, на бугарската и на германската армија. Претставите за цивилното население, за децата и за војниците се прикажувале во кафеаната „Зрински". Според сеќавањата на Тодор Николовски, во Скопје гостувал и еден германски воен театар, кој прикажувал претстави во салонот на киното „Вардар", што се наоѓало на местото каде што денес е Домот на Армијата на Македонија, во непосредна близина на Феудалната кула.

Непосредно по заземањето на Скопје, воените власти ги возобновиле од „Србите растурените културни здруженија" – Женското добротворно друштво „Екатерина Ав. Симидчиева", Гимнастичкото друштво „Вардарски јунак", читалиштето „Отец Паисиј" и Месниот хор под управа на господинот Морман. Весникот „Родина" од 20 декември 1915 година, известува дека војниците од 57. пешадиски полк одржале театарска вечер во корист на сиромашните семејства, како и за подигање споменик на загинатите војници од нивниот полк. Приредбата се одржала во Градското казино „Б'лгарија" претходната вечер, на 19 декември, со следнава програма: „Марш сојузници разбојници" во изведба на оркестарот и на хорот на 57. пешадиски полк; „Вестоваја командува" – комедија во еден чин; „Камен и цена" – увертира во изведба на Оркестарот и на Хорот; Б. Р. Руменов (Борче Зевзекот): „Балканска комедија" во три чина, и на крајот игранка. Цената на местата: резервирано 5 лева; прв ред 4 лева; втор ред 3 лева. Доброволни прилози се примаат со благодарност. Почеток во 20,30 часот.

Во својот следен број, весникот „Родина" пишува дека „на синоќешната претстава салонот на казиното (ресторанот „Зрински") беше преполн и со големо одушевување беше примена претставата „Балканска комедија". Приредбата била повторена на 20 декември 1915 година.

Друштвото „Екатерина Ав. Симидчиева", пак, одржало литературна вечер со следнава содржина: Ив. Норман: „Поздрав на царот на Бугарите" и „Свечен марш", во изведба на воената музика: Ив. Шопов: „Химна на царот", во изведба на локалниот хор под диригентство на господин Норман; Седмак: „Кон Глоговица", рецитатор Цена Стевчева; гимнастички вежби во изведба на „Јунаците"; Ајт: „Родина", исполнува Мешаниот хор; Седмак: „Глоговица", рецитатор г-ца Марија Миткова; гимнастички вежби; Скодрев: „Сојузници-разбојници", исполнува Локалниот хор; Аузер: „Елегија", соло на виолина Ив. Морман, на пијано г-ѓа Морман; гимнастички вежби; Ив. Морман: Китка бугарски народни песни, хор; балетски точки во изведба на „Јунаците" и, на крајот, игранка.

Во Скопје слична приредба по третпат се одржала на 27 декември 1915 година. Весникот „Родина" информира дека тие денови се очекувало да биде назначена комисија што ќе ја провери состојбата на Градскиот театар и ќе преземе мерки за обновување и довршување на зградата што била запалена од Србите. Всушност, откако Србите ја направиле зградата

и биле решени да почнат со прикажување на претстави, на наша територија пламнала I светска војна.

На 12 март 1916 година во Охрид била изведена пиесата „Борислав“ со средства од претходно одржаните игранки, а со преостанатите пари била адаптирана просторија за театар во училиштето „Св. Климент“. Војникот-сликар Патрики Сандев направил богати декори какви што дотогаш немале видено охриѓани. Режисер на претставата бил актерот на Русенскиот театар Никола Димитров, кој со големо мајсторство го толкувал ликот на Борислав. Женските улоги ги играле млади охриѓанки со неочекувана умешност и елеганција, меѓу кои се истакнале г-ца Марица Костова и г-ѓа Лујза Христова. Публиката воодушевено ја примила претставата, па била репризирана утредента, на 13 март, со уште поголема посета. На 17 март истата година се одржало основачко собрание на читалиштето во Охрид, на кое е донесена одлука тоа да го носи името на „Григор Прличев“.

На 24 мај, солистот на Операта од Софија г. Стефан Македонски и пијанистот г. Иван Тарчанев приредиле концерт во казиното „Б'лгарија“ во Скопје. Приходот бил наменет за Црвениот крст. И покрај заморот на граѓанството од верските празници, концертот бил добро посетен, а изведбата на програмата била на високо ниво.

Женското добротворно друштво „Царица Елеонора“, на 27 мај 1916 година во Штип, приредило литературна вечер со учество на г-ѓиците Накова и Ќулумова и на г-дата Славко Нетков и Младенов, како и други. Приредбата била добро посетена, а публиката останала задоволна од разнообразноста на програмата.

На 1 јуни, на годишнината од смртта на Христо Ботев, во Скопје се одржала голема процесија, која потоа влегла во казиното „Б'лгарија“ и приредила кратко утро со програмата: „Пред 40 години и сега“ – пригоден говор на г. Баждаров; „Шуми Марица“ и „Жив е тој, жив е“ во изведба на хорот на друштвото „Младеж“; „До моето прво либе“ – рецитатор Ѓорѓи Чочков; јуначки игри во изведба на „Вардарски јунак“; „На проштевање“ од Христо Ботев – рецитатор г-ца Султана Тушимчева; „Делба“ од Христо Ботев – рецитатор ученикот Константин Икономов, „Тих бел Дунав се в'лнува“ – пее хорот „Младеж“; „Тој не умира“ – рецитатор ученичката В. П. Тодорова.

Во тоа време во Битола била обновена дејноста на друштвото „Пелистерски јунак“, под раководство на војникот-инструктор Иванов. Малиот ученик Васил Крајчев сите ги восхитувал со полнотијата и силата на својот глас. Во почетокот на август, во „Градскиот театар“ се одржала вечерна приредба што ја приредила таму стационираната воена трупа. Во активноста на оваа трупа централно место имале драмите и комедиите напишани од Светослав Добрев, автор на комедијата „Кога ги испековме и ги изедовме Англо-Французите“.

Во средината на септември, во Скопје, во „Градското казино“, музичката и драмската група на Петтиот пешадиски дунавски полк организирале приредба со следнава програма: Минков: „Дунавски марш“ – хор; Иван Вазов: „После вардарската експедиција“; Андрејчин: сведоштва – хумор; Манолов: „Мамо, Иван ми зборуваше“ – хор; Бабевски: „Народен херој“ – рецитација; „Сираче“ – европска оперета; Букурешлиев: „Се навали Шар Планина“ – хор; Вазов: „Што ги тера“ – рецитација; Константинов: „Коконата Поликсена – монолог“; „Ловев риба, фатив жаба“ - хумор; Вазов: „Два сона“ – рецитација; Вазов: – хумор; „Балканска комедија“ (според последните настани) – во комедијата настапиле актери на Софискиот, Пловдивскиот и Русенскиот театар, од кои силен впечаток кај публиката оставиле Б. Денизов, Л. Георгиев и Ив. Ѓулгеров. Со хорот диригирал поручникот Минков.

На 4 ноември истата година, во „Градското казино“, театарската група на 57. полк ја прикажала драмата „Борислав“ од Иван Вазов, а била репризирана и утредента, на 5 ноември. Артистите биле војници, со учество на локални учителки. Салата била исполнета до последното место. „Артистите заслужено доживеаја аплауз од публиката, зашто тие умееја живо да го претстават величествениот образ на мудриот великодушен Цар Иван Асен II, како и благородниот лик на неговата ќерка Тамара. Исто така, рељефно беше претставен рицарскиот образ на непобедениот бугарски военоначалник Борислав, кој го спасува царот од јавна гибел, како и подмолниот карактер на великиот бољарин Гаврил и на епирскиот император-пленик кир Тодор Комнен. Добро беа играни и ролјите на Ирина и Зоја...“ За оваа претстава нè известува весникот „Родина“ од 8 ноември 1916 година, а останала една фотографија кај мои познати од претставата, што е објавена во мојата книга „Театарот во Македонија“ во издание на „Македонска книга“ (1976 година).

Скопското учителско тело на основните училишта на 23.12 1916 год. ја прикажало пиесата „Лудетина“, за што им се заблагодарило на учесниците.

По повод започнувањето со работа на училиштето за резервни офицери, во градското казино „Б'лгарија“ се одржала голема приредба со богата програма, при што хорот ги исполнил „Шуми Марица“ и „На Н. в. Фердинанд I“ во придружба на пијано од Јанко Дончев. Потоа војникот Тома С. Томов ја рецитирал песната на поручникот Малчев „Скопски ученички марш“. Поручникот Малчев го прочитал својот расказ „Нашиот долг“. Васил Кондев на виолончело ја исполнил „Bergeuse de jacelcne“, од Годард. Стихотворбата на Кирил Христов „Долгот“ ја исполнил Велко Савов, потоа хорот ја исполнил песната на Д. Христов „О мајко моја“, како и китка народни песни. Рецитацијата „Кон другарите школници“ од Васил Иванов ја исполнил Коста Хаџиев. Програмата продолжила со дуетот на П. Бојаџиев „Скри се с'лнце“, во изведба на Ан. Николов и Св. Николов, а во придружба на пијано на Јанко Дончев. Васил Георгиев приредил концертно цртање, а рецитацијата на

Иван Вазов „Новите бојни гробишта“ ја исполнил Иван Тодоров. Дуетот на виолина и виолончело Ал. Николов и В. Кондев ја исполниле Deniza: „Romance“. Рецитацијата „Б'лгарија“ (од „Крвава песен“) на П. Славејков ја рецитирал Мушанов. На крајот од програмата, хорот во придружба на пијано од Јанко Дончев го исполнил маршот „Добруџански крај“ од Ал. Крстев. За одржаната приредба известува весникот „Родина“ од 18 јуни 1916 година.

Истиот весник известува дека на 23 јули, во Градското казино, артистот Лазар Иванов-Добрич, во соработка со ученици-поштенски работници, прикажал претстава-вариете, имитација на големите актери. Публиката воодушевено ја следела програмата што мошне успешно ја исполниле ученицте, особено музичкиот дел.

Културниот живот на скопјаните за време на Првата светска војна го збогатувало и киното „Париж“. Весникот пишува дека киното, сместено во хотелот „Париж“, прикажувало кино-претстави во бавчата, а во лошо време во салонот на хотелот секој ден од 16 и 19 часот. Програмата била разнообразна, со најнови и најмодерни филмови.

Така, на 3 август 1916 година, била прикажана „сензационалната колорирана драма „Безумниот расфрлувач на пари“, а во саботата и неделата биле прикажани две големи криминални драми. Во кинотеатарот „Париж“ на 6 август се прикажувал филмот „Тешко искушение“; на 13 август „Смрт во пештера“, на 20 август „Под туѓо знаме“, а на 6 септември „Шерлок Холмс“.

Во Скопје активно работела и театарската група на учителската организација на основните училишта, која на 23 декември ја прикажала пиесата „Будалетинка“. За одржаната претстава учителското тело искажало јавна благодарност што била отпечатена во весникот „Родина“ од 28 декември 1916 година.

Кинематографот од „Вардар“ се преместил во Театар Б'лгарија“ (Градско казино). Со прикажување на филмови почнал на 6 јануари 1917 година. Во сабота и недела и во празничните денови се прикажувале дневни и вечерни претстави, а во другите денови, со исклучок на понеделник и четврток, филмови се прикажувале само навечер, пишува весникот „Родина“ од 4 јануари 1917 година).

Според истиот весник од 6 јануари, спроти Новата 1917 година во Тетово се одржала литературна музичка вечер. Пред публиката во преполниот салон била прикажана комедијата „Вестовојот командува“. Претставата била на високо уметничко ниво. Покрај комедијата, во програмата имало и музички точки, концертно цртање, рецитации, а биле изведени и хумористички точки.

Скопското гимнастичко друштво „Вардарски јунак“ на 13 јануари 1917 година вечерта, сабота, во салонот на „Градското казино“ приредило гимнастичка музичка вечер. Вечерта почнала со изведба на „Шуми Марица“, по што следеле слободни вежби со долги стапови, вежби на јаже, бокс, двобој со мечеви и разни други вежби, а вечерта завршила со балетот „Гроздобер“.

Следната вечер, на 14 јануари, артисти-војници на сцената на „Градското казино“ ја прикажале комедијата „Заседаваат“. Потоа биле изведени и други хумористички точки, а на крајот од програмата била одржана игранка.

Активности на театарската дејност во овој период се забележани и во други градови на Републикава. Така, по иницијатива на чиновниците и жителите на Дебар било формирано читалиштето „Црн Дрим“ и назначено негово раководство. На 19 јануари била прикажана претставата „Стариот воин“ од К. Христов. Претставата оставила силен силен впечаток кај гледачите особено играта на Д. Ју. М., кој мошне успешно ја изиграл ролјата на стариот воин ...„и му предаде силна борбена волја на македонскиот жител-револуционер кој го виде остварен својот сон...“, пишува „Родина“ од 23 март 1917 год. Солидно биле одиграни и ролјите на жените. Салонот бил исполнет со публика, што зборува за тогашниот голем интерес на дебарчани и за слични културни свеченост.

На 20 јануари, артисти-војници во „Градското казино“ во Скопје, ги прикажале едночинките „Благотворителница“ од Персијан и „Дивакот“ од Чехов.

На 27 јануари, скопската Мешана гимназија во салонот на „Градското казино“ приредила литературно-музичка вечер. Програмата ја сочинувале песни, рецитации, танц-балет и комедијата „Тештата ја врти куќата“. Приредбата наишла на силен одзив кај скопското граѓанство. Салонот на скопското казино бил

РОДИНА
Скопје, 17 септември 1918 год.
Год. III. Бр. 692.
ВСЪКИ ДЕНЬ.

буквално преполн, а мнозина стоеле. Целата разновидна програма подготвена од учениците била изведена со пламено воодушевување. Публиката се разотишла исполнета со радост и задоволство.

Во овој период одново започнало да работи киното во хотелот „Париж“, со почеток од 19.30 – 20 часот. Била прикажувана разнообразна филмска програма.

На 3 февруари 1917 година во Скопје, новоформираното друштво „Младост“ организирало литературно-музичка вечер во „Градското казино“. Пред преполнетиот салон била изведена следнава програма: „Драга наша татковино“; сплет од народни песни; живата слика „Жив е тој живот“ и балетот „Пролетно кокиче“. Присутната публика внимателно ја следела програмата, а учесниците ги наградувале со аплауз.

Пак според весникот „Родина“ од 13 февруари, воената трупа во Скопје приредила музичко-театарска вечер, при што биле исполнети делови од опери на познати композитори. Публиката била восхитена. На крајот била изведена комедијата „Дивакот“, која силно ја развеселила публиката.

Женското хуманитарно друштво во Велес на 17 февруари приредило литературна вечер. Програмата се состоела од комедијата „Лудетина“ и стихотворбата „Аутопсија“.

На 25 февруари, во чест на роденденот на Царот Фердинанд I, во свечено украсениот салон на „Градското казино“ во Скопје, е изведена богата литературно-музичка вечер. Салонот бил преполн со „одбрана публика“. На програмата се прикажале: „Слава вам херои“; „Дафино“ – сплет на народни песни; стихотворбата „Битола“ рецитирана од талентираната ученичка Л. Козарова; „Шпански танц“. Потоа била прикажана хумореската „Еден час по српска историја“ или „Како сакаа да не направат Срби“ исполнета од Живко Оцаков. На крајот била прикажана комедијата „Инаетот на жените“ која многу ги развеселила присутните гледачи.

На 3 март 1917 година група актери-војници, со учество на актерката на Народниот театар од Софија г-ѓа Бочварова, на скопската сцена ја прикажале пиесата „Непознатата“ од Александар Бисон. Во тоа време, оваа пиеса веќе пет години го држела првото место по изведуваност во европските театри. Печатот вака ја најавил претставата: „...На граѓаните им се укажува среќна можност да ја доживеат онаа бура од чувства кои мајсторски се претставени од силното перо на Александар Бисон...“ По некој ден, излегла и критика за одржаната претстава во која, меѓу другото, пишува: „...Драмата, сероизна по содржина и многу интересна, беше исполнета блескаво. Централната драмска личност, Жаклина, жртва на жестокоста на својот маж, беше многу силно играна од г-ѓа Бочварова. Артистката лесно и неусилено успеа да ги претстави сите промени во судбината на Жаклина, жената наградена со страсна чувствителност, а во исто време и со возвишени пориви...“ Публиката, задоволна од нејзината игра, ѝ подарила букет со цвеќе и ја испратила со силни аплаузи.

На 24 мај во Дебар се одржала литературно-музичка вечер на која се рецитирале родољубиви стихови, а на програмата била и претстава со мали весели сцени.

Во овој период во Скопје почнале да се прикажуваат кино-претстави во два салона, што се гледа од објавата во весникот „Родина“, каде што е наведено дека кино-театарот „Вардар“ добил нови, мошне убави филмови од Софија, со објаснување дека тие се на бугарски. Кино-театарот работел во петок, сабота и недела од 19 до 20,30 часот. На 2, 3, 4 и 5 јуни во ова кино бил прикажан филмот „Богдан Стамов“. Приходот од 3674,30 лева му бил предаден на Црвениот крст. Во хотелот „Париж“, пак, биле прикажувани кино-претстави со филмови од Модерниот театар во Софија. Во печатот е објавено дека сопственикот на киното Тома Д. Тополов ја моли публиката за многубројна посета.

На 10 јуни 1917 година, во дворот на едно скопско училиште, пред многубројна публика, била прикажана една сцена од комедијата „Новото учење“.

Некаде во ова време, во Скопје пристигнала полска театарска трупа која била на пат за Софија, на чело со потпоручникот Руменов, познат како Бора Зевзек. Во состав на трупата биле и музичките хорови на познатиот диригент на опера г-дин Хаџиев. Тие во Скопје ја прикажале новата бугарска оперета „Софијанци пред Букурешт“ со содржина од Првата светска војна. Автор на текстот на оперетата бил Бора Зевзек, а на музиката г-дин Хаџиев.

Во август 1917 година, по иницијатива на командирот на 59. полк, оркестарот на овој полк, под диригентство на капел-мајсторот Сухаруков, и театарската трупа на познатиот стар актер Војдан Чернодрински под негово раководство, организирале турнеја по градовите на Македонија со хумана цел: 1) Обезбедување на сирачињата на паднатите херои; 2) Изградба на споменик на паднатите херои; и 3) За помош на сиромашните војници кога се мобилизираат. Трупата располагала со добри музикални и театарски сили и одлично го исполнувала внимателно избраниот репертоар.

Првите претстави биле прикажани на 4, 5 и 6 август со најголем успех. Во Куманово биле прикажани две претстави, а чистиот приход од 5681 лев бил наменет за споменатите цели. Во Скопје првата претстава била прикажана на 11 август, во 9 часот вечерта. За жал, не е познат насловот на пиесите што ги играла трупата на Чернодрински, но се претпоставува дека тоа била програма со пропагандни цели против сојузниците и за подигање на моралот на населението и војската.

Во печатот од овој период се интересни информациите за репертоарот на киното „Вардар“ кое, по летната пауза, почнало со работа на 15 септември. Биле прикажувани филмовите „Меѓу љубовта и омразата“ во седум слики (должина на филмот 2200

метри), „Ранета птица“ – „трогателна драма во четири дела“, „Определувањето на судбината“ – „сензационално интригантска драма во пет дела“, „Мистерија од улицата Ница“ – криминална драма во 4 дела, „Сомнителното семејство“ – комедија од серијата „Весел свет“, „Грешната книга на љубовта“ – драма од животот во два дела (филмот се прикажувал на 26, 27 и 28 октомври со објаснувања на бугарски јазик), „Врапчето“ – драма од животот на двајца браќа, во четири дела. Екранизираниот Дантеов „Пекол“ се прикажувал на 9, 10 и 11 ноември, додека на 16, 17 и 18 ноември скопската публика ги гледала „Погребот на височестата покојница Н. Царско Величество Елеонора – царица на Бугарите“, како и „Мојот живот за твојот“, драма во 6 дела.

На 26 октомври, г-ца М. Куртева, со завршено музичко оперско образование добиено во Италија, и г-ца М. Николова, со стекнато образование во Виенската кралска академија, приредиле концерт. Пијанистката М. Николова на пијано исполнила модерни композиции на М. Довел, на Кајзер и свои композиции.

На 12 декември 1917 година Учителското тело на Струга, во својот училиштен салон, ја прикажало пиесата „Стариот воин“. Со скромна сценографија, пиесата била изиграна повеќе од добро на општо чудење и задоволство на присутната публика. Учителките и учителите вложиле многу труд, ги воодушевиле гледачите со својата добра игра и со грижливо одбраните, раскошни струшки костими во кои биле облечени артистите. „Голема чест е за струшкото учителско тело кое смогнало сили, на двегодишнината од ослободувањето на Струга, да ја прикаже претставата „Стариот воин“, пиеса во три чина од Кирил Христов“, по повод овој настан пишува печатот од овој период. „Дејствието се случува во едно село околу Штип, под Плачковица за време на втората војна на Србите и Бугарите. Лица: Даскал Костадин, Костадиница, ќерка им Нунка, Лена– снаата, Дедо Поп Стоил, Дедо Гроздан, Пенко, Трпковица и други.“

Печатот со бомбастични наслови ја најавил трупата на 61. полк (3. македонски) која, по гостувањата во Штип, Велес, Прилеп, Тетово и Куманово, на 13 декември 1917 година во „Градското казино“ во Скопје, под диригентската палка на г-дин Коларов, прикажала богата програма. Програмата ја сочинувале „...веселата и мошне интересна оперетка „С'-глашенска менажерија“, оригиналната фантастична комедија „Левката на Св. Петар“ и особено духовитата сцена „Час по зоологија“ на македонски дијалект.“

На 19 и 20 јануари 1918 година во Скопје воениот музички хор приредил концерт, по кој младинското друштво „Просвета“ ја извело претставата „Ревизор“. Приходот од претставата изнесувал 14.163 лева.

На 10 февруари 1918 година, во салонот на „Градското казино“, се одржало собрание на читалиштето „Отец Паисиј“. Од извештајот поднесен на собранието, паѓаат в очи следниве податоци: од 15 јуни до 31 декември 1917 година биле запишани 150 членови, биле прибрани членски влогови од 718 лева, од доброволни приходи биле собрани 4838 лева, или вкупно 5,556 лева. За прислуга, мебел, книги, списанија и весници биле потрошени 3,392 лев – салдо 2165 лева. Буџетот за 1918 година бил предвиден на 5000 лева. Библиотеката располагала со 1600 книги од бугарската и 868 од светската литература, сè на сè 2,468 книги. Читалиштето ги добивало весниците „Мир“, „Народни права“, „Препорец“, „Утро“, „Дневник“, „Камбани“, „Заря“, „Трговски весник“, „Родина“, „Воени известија“, „Работнически весник“, „Народ“, „Зорница“, „Добруџа“, „Всеопшт преглед“, „Художествена седмица“, „Општ подем“, „Отечество“ и осум весници на странски јазици. Повторно била избрана старата управа на Друштвото во состав: г-ѓа Масларова, г-ца Топалова, г.г. Л. Томов, А. Ковачев, Тр. Мутафчиев, Д. Рибаров, Ив. Никушев. За Контролна комисија биле избрани: Д. Благоев, Анастасов и Д. Вучидолов.

Весникот „Родина“ од 13 март 1918 година пишува дека дента во 15 часот се очекува во Скопје да пристигне група актери од Народниот театар од Софија, која на 14, 15, 16 и 17 ќе прикаже четири претстави на драмите „Борислав“ и „Тримери“ во салонот на „Театар Б'лгарија“. Наместо во 15 часот, актерите пристигнале во 23.30 часот, на број 44 лица, се дознава од следните броеви на истиот весник. На перонот на железничката станица актерите свечено биле пречекани од кметот на градот, од градоначалникот и од некои чиновници. На 14 март вечерта тие ја прикажале драмата „Борислав“ од Иван Вазов, во режија на Иван Попов (премиера во Софија на 1.9.1909), а на 17 март претставата „Сопругот на госпоѓицата“ од Габриел Дрпели, во режија на Крсто Сарафов (премиера во Софија на 29.9.1917). Салонот бил преполн. Скопјани имале ретка можност да видат ваква претстава, изведена на високо уметничко ниво. Главните улоги ги толкувале г-ѓа Стојчева, С. Огњанов, Крсто Сарафов и Сеиков.

По повод оваа претстава, печатот објавил: „...Здравиот и прекрасен комичен карактер на пиесата беше предаден толку живо и рељефно, што публиката слободно се засркнуваше од продолжителната весела смеа и по секој чин богато ги наградуваше талентираните артисти со френетичен аплауз“. На 17 март вечерта бил одржан банкет со артистите на Софискиот народен театар, 48 луѓе и седуммина гости. Присуствувале началникот на областа г. Генерал Тошев, окружниот управител д-р М. Тихов, потоа полковниците Петев, Крстев и Родославов, градоначалникот Банчев и чиновникот за особени порачки при областа Хр. Матов, како и општинската тричлена комисија. Актерите си заминале на 20 март 1918 година.

Пред скопјани била прикажана и претставата „Не бил достоен“ од Ст. Чилингаров, во режија на Гено Киров (премиера во Софија на 28.1.1918).

Всушност, тоа било трето гостување на Софискиот народен театар во Македонија. [1]

За ова трето гостување на Софискиот народен театар во Македонија, списокот на актери и на техничкиот персонал испратени да прикажат претстави со „благотворителна цел" го препишав од Фондот на Централниот државен историски архив во Софија (ф. 195 од л, о, е 164 л. 83). Тој гласи: „Список на артистките и артистите кои ќе заминат за Ниш и Скопје за да прикажат претстави со благотворителна цел: С. Огњанов (Сава), Т. Танев (Точо), Кр. Сарафов (Крсто), В. Кирков (Гено), Д. Дундаров (Добри), П. Атанасов (Петко), К. Стојанов (Коста), П. Стојчев (Петар К.), Ст. П'рвов (Стефан), Зл. Кожаров (Златомир), Б. Пожаров (Борис), Т. Стојчева (Теодорина), С. Николова (Султана), Олга Петрова, Зл. Недева (Златина), К. Стојанова (Кица), М. Ламбрева (Милка), Ек. Златарева (Екатерина), В. Игнатиева (Вера), И. Казакова, Д. Камбурова (Добринка), Ел. Чохова, Лев. Попов (Иван), Г. Стојанов (Георги), Јордан Сетков, В. Рапков (Вича), Н. Христов (Никола), В. Гонков, Ст. Кожурахов (Стојан), И. Неделков (Иван), М. Димитриев, Г. Џулгеров, Ф. Николова, Г. Гонов, Д. Радев, К. Стоев, В. Аврамов, М. Мицева, А. Станилиев, О. Попова, В. Николов, Н. Огњанова."

Групата артисти од Софискиот народен театар гостувала и во Ниш на 30 ноември 1917 година, со комедијата на А. П. Чехов „Просба". На нишкото гостување настапиле актерите Теодорина Стојчева, П. К. Стојчев, Стојан Бочваров и Петко Атанасов. Од одржаните претстави, чистиот приход изнесувал 5,031,30 лева и Народниот театар од Софија му ги приложил на Црвениот крст во Скопје.

Во овој период, артистот на Софискиот народен театар Сава Огњанов престојувал и во Битола, во времето кога „неуморниот Пешо Радоев организираше една балетска школа во која стројните битолски девојки ги добиваа своите часови, односно своето школување по балетска уметност...", пишува печатот од тоа време. Се заредиле и се организирале редовни спектакли, вечеринки, беседи, рецитации и друго, за што во Битола имало доста удобни салони. „...Изморени од долгите походи, со месеци лишени од каков и да било духовен живот, на битолската сцена ние со восхит ги пресретнавме нашите познати актери. Радост и восхит беше кога, едно утро, на сцената се појави саканиот Саво Огњанов, во преполниот салон со Бугари и Германци. Тука тој вдахновено изрецитира неколку стихови на бугарски и германски...". Тој ги рецитирал „Поделба на земјата", „На радоста" од Шилер и други. Според тврдењето на Стефан Каракостов, изнесено во трудот „Минатото на театарот во Македонија", Огњанов во Скопје ја поставил пиесата „Иванку, убиецот на Асен" и други класични пиеси. Според пишувањето на Димитар Христов, пак, во „Развитокот на театарскиот живот во Битола од 1897 до 1964 година", српскиот воен театар бил во состав на 21. пешадиски полк, кој бил стациониран во близина на Добро Поле, а во месноста Димова Полјана бил сместен бугарскиот воен театар.

На 20 и 21 април 1918 година, учителите од скопските училишта, со учество на артистката од софискиот Народен театар госпоѓа М. Банчева, во казиното „Б'лгарија" ја прикажале претставата „Родина" во четири чина од Зудерман. Магда Банчева улогата ја изиграла со „...Раскошна уметност и природна во сите разнообразни и треперливи преживувања, со сите внатрешни страдања на една жена, која се бори меѓу својата љубов кон вонбрачното дете и долгот кон стариот татко, но жена која се залага за самостоен творечки живот и, од друга страна, опфатена од разбудените поранешни чувства кон родниот дом. Во таа борба беше претставен со сета трагичност конфликтот помеѓу две гледања – стариот, што се гледа по строгоста на семејните норми, и новиот (индивидуалистичкиот), според кој одделната личност е полн господ на себеси и само таа треба да ги сноси последиците од својот живот...", пишува тогашниот печат. И другите, иако аматери, ги предале своите ликови, од кои некои прилично тешки, со артистичко умеење. Покрај госпоѓата Банчева, биле добри и господинот Панов, во улогата на таткото на Магда, и госпоѓицата Стефанова, во улогата на тетката на Магда. И обете претстави се играле пред полни сали. Овој факт, како и масовната посета на претставите дадени неодамна од софискиот Народен театар „...Јасно покажуваат дека скопските граѓани имаат потреба за уметнички доживувања, за задоволување, па затоа е неопходно во Скопје да се оформи специјален градски театар..."

На 27 и 28 април 1918 година во Градското казино во Скопје настапила познатата оперска солистска Анка Тодорова, по покана на Народното читалиште „Отец Паисиј". Чистиот приход од 3.230 лева, солистката му ги подарила на Читалиштето.

Од 10 јуни 1918 година Градското казино му било дадено на користење на дотогашниот газда Богдан Миленов за време од три години. Комисијата, составена од Л. Томов, претседател на Читалиштето „Отец Паисиј", госпоѓицата Т. Топалова, секретарка на Читалиштето, поручникот Трнов, градоначалникот Банчев и госпоѓицата Ана Тодорова, направила финансова пресметка за двата одржани концерти на

[1] Првото гостување е крајот на септември (24 септември 1898 година) во Солун и на 30 септември во Велес со претставите „Младинска фантазија" од Карл Лофус и „Двете сирачиња" од Д' Енери и Кармон, и двете во режија на Радул Канели. Второто гостување е од 4 септември до 9 октомври 1908 година предводено од Пенчо Славејков, директор на Софискиот народен театар, и режисерот Јозеф Шмаха, уметнички директор. Тогаш, покрај во Едрене и во Солун, претстави се прикажани и во Битола, Прилеп и Велес. Во Скопје театарот од Софија не прикажал претстави, иако бил подготвен да настапи. Пристигнатата вест дека во Трново е прогласена независност на Бугарија, предизвикала голем отпор кај турските власти кои, под изговор дека не можат да им гарантираат безбедност, ги принудиле да го напуштат Скопје, иако веќе биле продадени билетите, плакатите залепени, а сцената наместена. Претставите со кои тргнал Софискиот народен татар на ова гостување биле: „Мадам Сан Жен" од *Виктор Сарду и Е Мара*, во режија на Јозеф Шмаха (премиерата е одржана на софиската сцена на 16 септември 1907 година), „Доходно место" од А. Н. Островски, режисер Јозеф Шмаха (премиера во Софија на 23 септември 1907) и „Дамата со камелии" од А. Дима-синот, режисер Јозеф Шмаха (премиера во Софија на 6 септември 1907 година).

„Иванку, убиецот на Асен“

оперската солитска Анка Тодорова. Приходот од првиот концерт, одржан на 27 мај, изнесувал 2.006 лева, а од вториот, од 28 мај – 1.250 лева, или вкупно 3.256 лева. Општите расходи изнесувале 35 лева, односно бил остварен чист приход 3.221 лев. Од таа сума читалиштето зело 30 отсто, односно 969 лева а останатата сума од 1.252 лева ги зела госпоѓицата Ана Тодорова за да ги исплати останатите трошоци, наем и друго.

На 6 и 7 јули во Скопје, со почеток во 9,30 часот вечерта, спиритистот и телепатист Бакарциев-Црниот приредил телепатска сеанса. Приходот од двете претстави изнесувал 2.451 лев, од кои на Црвениот крст му отстапил 375 лева.

Во киното „Вардар“ во Скопје, на 7 август 1917 год., Хрватот Марјан Матеевиќ приредил атлетска претстава и постигнал „голем успех, како поради разнообразната програма така и поради неверојатно големата сила, покажана при нејзиното исполнување на споменатиот атлет“, пишува во тогашниот печат.

По иницијатива на г-ѓица В. Вељанова, учителките г-ѓи Л. Риндова и Фанија Трчкова и полковникот Кујумџиев, во салонот на Централното училиште во Крушево, на 12 јули 1918 г. била приредена вечеринка во полза на сирачињата од загинатите војници на 16. пешадиски полк. Биле прикажани „Крвава одмазда“ и „Заседаваат“. Обете пиеси биле „одлично исполнети и од љубителите актери госпоѓа Риндова, госпоѓица Даринка Велјанова и офицерите г.г. Петров Мавровиев, Сармациев“. Во паузите на претставата воената музика на полкот „пријатно ја забавувала публиката со мелодиски арии и од народната и од класичната музика. Двајца младичи од полкот сееја хумор меѓу публиката“, по овој повод е објавено во печатот. На приредбата присуствувале командатот Кујумџиев и кметот на градот Н. Томалевски.

Музичкото училиште во Скопје запишувањето на ученици за учебната 1918-1919 г. го вршело од 20 до 31 август. Во Државното музичко училиште тогаш се изучувале пијано, виолина, чело, контрабас, флејта, кларинет, обоа и друго. Училиштето било во ранг на средно специјално училиште и завршените ученици можеле да ги користат правата на тоа училиште.

На 24 август 1918 г. во 20 часот, во Градското казино во Скопје, се одржал голем музички концерт на една Зап. Егерска дружина. Диригент бил Б. Клас, а на програмата биле: „Марш Цона“ од Макензен; увертира од операта „Риенци“ од Р. Вагнер; „Естуантина“; „Балтоифел“; „Чардар“ бр. 8, Михаелис; голема потпура од операта „Трубадур“ од Верди; пауза; Голема фантазија од операта „Палјачо“ - Леонкавало; „Секогаш или никогаш“, валс, од Валс Вајлдтојфел; песната на Крмчијата и хорот на морнарите од операта „Скитачкиот Холандес“ од Р. Вагнер; потпура од операта „Маргарита“ (Фауст) – Гуно; „Параден марш“ од К. Фаус. Влезот за војници еден лев, а за цивили два лева – пренесува тогашниот печат.

Во публикацијата „Дваесет години струмички Народен театар 'Антон Панов' 1949-1969 година“, пишува дека во текот на 1913 г. во салонот на куќата на Мане Минанов биле изведени едночинки на бугарски драмски автори и дека во 1919 за првпат во градот била изведена операта „Цар Асен“ во просториите на старата гимназија. Театарската завеса била изработена од Ристо Проданов, кој бил и режисер на операта. Во неа, покрај другите, учествувале Софија и Ристо Грчеви, Илија Ричлиев, Милјо Витанов, Васил Цинев и Петар Динков. Во своите сеќавања актерот Ѓорги Стаматов вели дека во бараката на стариот театар учителите и учениците, на чело со Петар Габровски, ја прикажале претставата „Борислав“.

Од сето ова произлегува дека во периодот на Првата светска војна (1915-1918) на територијата на Македонија, наспроти сета жестина на Војната, се одвивал интензивен театарски живот. ■

Ристо Стефановски

Театарот во Благоевград

Македонскиот народен театар имаше голем придонес за основањето на Театарот во Горна Џумаја (Благоевград). Тој постоеше една сезона (1947/48 година), т.е. сè додека во Бугарија уште беше жив духот на Димитров во однос на македонското прашање.

Театарот почна со работа она време кога Бугарската работничка партија донесе резолуција на X пленум во 1946 година, во која, покрај другото, пишува: „БРП(к) смета за неопходно во периодот до присоединувањето на Пиринскиот крај кон НР Македонија, систематски да работи на културното зближување на македонското население од тој крај со Народна Република Македонија, да се популаризираат меѓу нив работата и постигањата на Македонската Народна Република на македонски јазик и на македонска литература".

Весниците во НР Бугарија, во Македонија и во другите делови на Југославија, ја најавија радосната вест – **отворањето на македонски театар во Пиринска Македонија.**

„Се поставува задача да одговори на нараснатите големи културни нужди на македонскиот народ од Пиринскиот крај на Македонија. Тоа е една од крупните културни придобивки на македонскиот народ од Пиринскиот крај после 9 септември.

Оваа година од сцената на тој Театар слободно ќе прозвучи македонскиот збор...

Најобичниот граѓанин од Пиринска Македонија знае со каква култура се стремеа фашистите да ги потиснат и убијат во него правите национални чувства. Големобугарските шовинисти, не му даваа на нашиот народ од овој крај театри, училишта ами ги организираа и активно потпомагаа михајловистичките банди да ликвидираат и убиваат сè што е чесно и прогресивно од македонското население. Денес во условите на новиот живот во Отечественофронтовска Бугарија, Пиринскиот крај на Македонија може слободно да го развива својот национален јазик, својата култура – национална по форма и општочовечка по содржина. Со образувањето на македонскиот театар од страна на отечественофронтовската власт, таа дојде не да го претопува со својата репертоарска политика македонското население, не да го прави бугарско, ами да му помогне во изградбата на неговата национална, македонска култура...

Поставуат некои прашања: дали македонскиот јазик располага со нужните јазични литературни форми за да може да послужи како средство за создавање на македонска национална култура во Пиринскиот крај. Мислам дека тоа нема зашто да се докажуе затоа што тоа е одамна докажано со фактот што постои веќе македонска национална литература и дека таа литература расте со секој нов ден. Тоа се докажува и од успешната работа на МНТ во Скопје".

Театарот, исто така, ќе настојува „избивање од главите на некои големобугари шовинистичката мисла оти можат да го сопрат новиот развиток на пиринскиот крај... Театарот треба постојано да ја развива во срцето на секој Македонец од тој крај силната љубов кон славјанството и кон сите демократски народи".[1]

На 7 ноември 1947 година со премиерата на „Печалбари" од А. Панов свечено беше отворен Обласниот Македонски народен театар во Горна Џумаја. Како гости, делегати од Македонија, на свеченоста учествуваа Илија Топалоски – директор на Радио Скопје, Димитар Митрев – писател, Коле Чашуле – писател, Благоја Аризанков – член на Земското веќе на ЕСНМ, и Тодор Николовски и Петре Прличко од МНТ.

Театарот свечено го отвори претседателот на Обласниот комитет на ОФ **Георги Мадалов** кој, по тој повод, меѓу другото кажа: „На денот на 30-годишнината од Октобарската социјалистичка револуција, нашиот град Горна Џумаја, заедно со целиот пиринѕки крај на Македонија празнуе една голема културна победа – откривањето на Обласниот македонски народен театар, кој што никогаш порано не сме го имале и за кој што не можевме ни да мечтаеме.

Фактот, што Театарот ја започнуе својата дејност со пиесата 'Печалбари' во која се одразуе битот

1 Јордан Петров, директор на Горноџумајскиот театар. Ова е изјава дадена на 2 ноември 1947 година, пред отворањето на театарската сезона на Горноџумајскиот македонски народен театар.

на нашиот македонски народ и фактот што пиесата се игра на македонски јазик, јасно зборуе за карактерот на нашиот Областен театар и неговата важна улога во политичкиот, културен и национален развиток на Пиринскиот крај на Македонија...

Воопшто создавањето на Народна Република Македонија во рамките на ФНРЈ е крупен факт во историјата на нашиот македонски народ. Ние Македонците имаме призната македонска единица во братското семејство на нова Титова Југославија, чии што успеси нѐ надахнуат и нас Македонците од Пиринскиот крај. НР Македонија и националната култура на македонскиот народ, кој што нагло се развива, дава блесок на политичкиот и културен живот во Пиринскиот крај на Македонија...

Ние добивме поткрепа во нашата иницијатива од владата на НРМ со тоа што беа испратени дејатели од Скопскиот народен театар, кои што заедно со денешниот директор на театарот Петров, го отпочнава организирањето на нашиот областен театар".

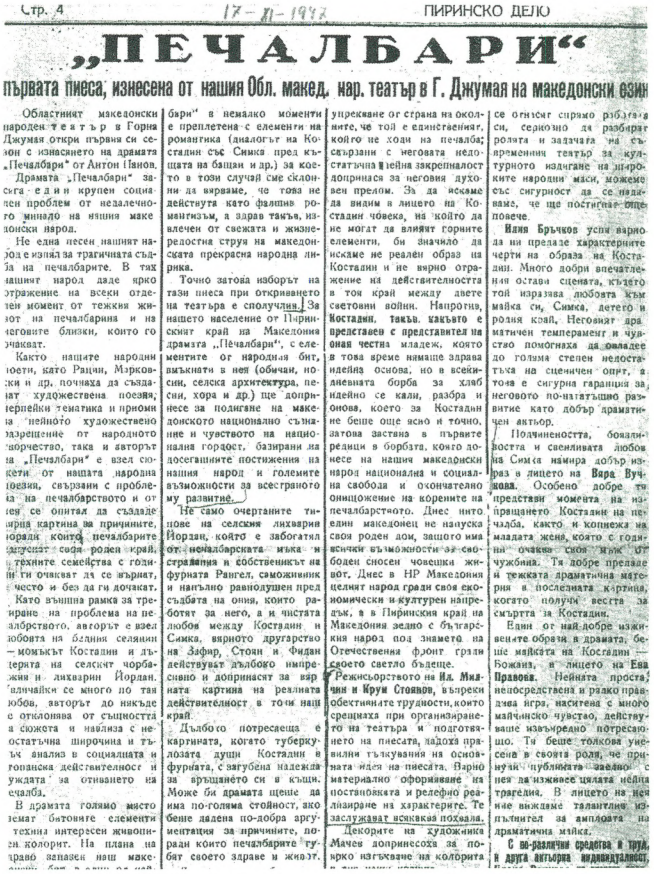
Рада Тодорова ги поздрави присутните во името на Националниот комитет на ОФ: „Националниот комитет на Отечествениот фронт гледа во откривањето на Обласниот македонски народен театар во Горна Џумаја голем политички и културен настан, кој што ќе им даде на Македонците од Пиринска Македонија да се запознаат и да ја продлабочат својата национална култура. Националниот комитет на ОФ ќе го даде сето свое содејство за да можат во најскоро време Македонците од Пиринска Македонија да се осетат оти се дел од својата вистинска татковина новата Македонска Република која што се изградуе во семејството на ФНРЈ".

Потоа говореше **Илија Топалоски**, па **Милев** – секретар на артистите на Бугарија, и **Савиќ** од нашата амбасада во Софија.

Директор на Театарот стана **Јордан Петров**, а уметнички директор **Илија Милчин.** На премиерата на „Печалбари" улогата на стрико Никола и Караман Атанас ја толкуваше **Тодор Николовски**, а во улогата на Јордан настапи **Петре Прличко**.

Режисери на претставата беа **Илија Милчин** и **Крум Стојанов,** кои во Горна Џумаја допатуваа во почетокот на септември 1947 година. Покрај нашите првенци П. Прличко и Т. Николовски, во „Печалбари" гостуваа и софиските актери **Пенка Василева** и **Никола Попов.**

Во составот влегле и тројца артисти од театарот во Бугарија. Како и во другите почетоци, се немало костими, декор и реквизита. Втората премиера била „Негде во Москва" од В. Мас и М. Червински. Потоа биле изведени „Народен пратеник" од Б. Нушиќ па „Длабоки корени". Петтата и последна премиера била „Малограѓани" од М. Горки. Актерите многу брзо и успешно го совладале македонскиот литературен јазик.



Стр. 4 17-II-1947 ПИРИНСКО ДЕЛО

„ПЕЧАЛБАРИ"

првата пиеса, изнесена от нашия Обл. макед. нар. театър в Г. Джумая на македонски език

Областният македонски народен театър в Горна Джумая откри първия си сезон с изнасянето на драмата „Печалбари" от Антон Панов.

Драмата „Печалбари" засяга един крупен социален проблем от неделечното минало на нашия македонски народ.

Не една песен нашият народ е изпял за трагичната съдба на печалбарите. В тях нашият народ даде ярко отражение на всеки отделен момент от тежкия живот на печалбарина и на неговите близки, които го очакват.

Както нашите народни песни, като Рацин, Марковски и др. почнаха да създават художествена поезия, черпейки тематика и приноми за нейното художествено разрешение от народното творчество, така и авторът на „Печалбари" е взел сюжети от нашата народна поезия, свързани с проблема на печалбарството и от тях се опитал да създаде цяла картина на причините, породили които печалбарите принудени са сами родни краи, техните семейства с години ги очакват да се върнат, често и без да ги дочакат.

Като външна рамка за третирането на проблема на печалбарството, авторът е взел любовта на бедния селянин – момъкът Костадин и дъщерята на селския чорбаджия и лихвар Йордан. Различни по много по тая любов, авторът до никъде с отклонява от същността на сюжета и наивно с неостатъчна широчина и тъч анализ в социалната и господарска действителност и уждата на отиването на печалба.

В драмата голямо място земат битовите елементи в техния интересен живописен колорит. На плана на право заграден наш маке-

бари" и немалко моменти е преплетена с елементи на романтика (диалогът на Костадин със Симка пред къщата на бащин и др.) за което в този случай сме склонни да вярваме, че това не действува като фалшив романтизъм, а здрав такъв, извлечен от свежата и жизнерадостна струя на македонската прекрасна народна лирика.

Точно затова изборът на тази пиеса при откривянето на театъра е сполучлив. За нашето население от Пиринския край на Македония драмата „Печалбари", с елементите от народния бит, вкъснати в нея (обичаи, носии, селска архитектура, песни, хора и др.) ще допринесе за подигане на македонското национално съзнание и чувството на националния горделс, базирани на досегашните постижения на нашия народ и големите възможности за всестраното му развитие.

Не само очертаните типове на селския лихвари Йорган, който е заболгарил от печалбарската мъка и страдания и собственикът на фурната Рангел, саможивник и напълно равнодушен пред съдбата на ония, които работят за него, а и чистата любов между Костадин и Симка, верното другарство на Зафир, Стоян и Фидан действуват дълбоко импресивно и допринасят за вярната картина на реалната действителност в тоя наш край.

Дълбоко потресаща е картината, когато туберкулозата души Костадин в фурната, с загубена надежда за връщането си в къщи. Може би драмата щеше да има по-голяма стойност, ако беше дадена по-добра аргументация за причините, поради които печалбарите губят своето здраве и живот.

упрекване от страна на околните, че той е единственият, който не ходи на печалба; свързани с неговата недостатъчна и лейна закрепналост допринася за неговия духовен прелом. За да искаме да видим в лицето на Костадин човека, на който да не могат да влияят горните елементи, би значило да искаме не реален образ на Костадин и не вярно отражение на действителността в тоя край между двете световни войни. Напротив, Костадин, такъв, какъвто е представен с представител на онази честна младеж, която в това време нямаше здрава идейна основа, но в всекидневната борба за хляб идейно се калн, разбра и се опозна, което за Костадин не беше още ясно и точно, затова застана в първите редици в борбата, която донесе на нашия македонски народ национална и социална свобода и окончателно оницюжение на корените на печалбарството. Днес нито един македонец не напуска свои роден дом, защото има всички възможности за свободен сносен човешки живот. Днес в НР Македония целият народ гради своя икономически и културен напредък, а в Пиринския край на Македония едно с българския народ под знамето на Отечественния фронт гради своето светло бъдеще.

Режисьорството на Ил. Милчин и Крум Стоянов, въпреки обективните трудности, които срещаха при организирането на театъра и подготвянето на пиесата, падоха правилни тълкувания на основната идея на пиесата. Вярно материално оформяне на постановката и релефно реализиране на характерите. Те заслужават всякаква похвала.

Декорите на художника Мачев допринесоха за по-вярно изтъкване на колорита

се отнася справо работата си, сериозно да разбират ролята и задачата на съвременния театър за културното издигане на широките народни маси, можеме със сигурност да се надяваме, че ще постигне още повече.

Илия Бръчков успя вярно да ни предаде характерните черти на образа на Костадин. Много добри впечатления остава сцената, където той изразява любовта към майка си, Симка, детето и родния край. Неговият драматичен темперамент и чувство помогнаха да овладее до голяма степен недостатъка на сценичен опит, а това е сигурна гаранция за неговото по-нататъшно развитие като добър драматичен актьор.

Подчинеността, боязливостта и свенливата любов на Симка намира добър израз в лицето на Вера Вучкова. Особено добре тя представи момента на изпращането Костадин на печалба, както и копнежа на младата жена, която с години очаква своя мъж от чужбина. Тя добре предаде и тежката драматична патерия в последната картина, когато получи вестта за смъртта на Костадин.

Един от най-добре изживените образи в драмата, беше майката на Костадин — Божаил, в лицето на Ева Правова. Нейната проста, непосредствена и ярко правдива игра, наситена с много майчинско чувство, действуваше изключително потресающо. Тя беше толкова увесена в своята роля, че принуди публиката заедно с нея да изживее цялата нейна трагедия. В лицето на нея ние виждаме талантлив изпълнител за амплуата на драматична майка.

С по-развитие средства в труд, и друга актьорска индивидуалност

факсимил од рецензијата за „Печалбари" објавена во „Пиринско дело"

Македонското културно-просветно друштво од Софија му го подарило на Театарот својот недвижен имот, а Сојузот на Македонското културно-просветно друштво го поканил Театарот на голема турнеја во поголемите градови на Бугарија во кои живееле Македонци. Во текот на сезоната 1947/48 година биле прикажани над седумдесет претстави со преку 20.000 посетители.

Димитар Митрев во својата рецензија за првата премиера на тукушто создадениот Областен македонски народен театар напиша: „И покрај многу тешкотии што се сретнуат во организаирањето на новиот театар, неговите раководци: директорот Јордан Петров и драматург-режисер Илија Милчин вложуат многу усилби за да му осигураат на театарот добар развиток... Првата претстава на сцената на новоотвореният театар, кога ќе се земе во предвид дека во неа учествуваат млади исполнителни во поголем број љубители – сосем спокојно треба да се обележи како успешна и од страна на режисерски и од страна на артистички усилби. Постановчиците – Илија Милчин и Крум Стојанов успеале не само правдиво да ја постават пиесата, но и да ги усмерат правилно усилбите на исполнителите. Тие сосем успешно се справиле со низа мачнотии, кои што произлегуат од неопит-

носта на младите исполнители, за да изградат една претстава која што во голема мерка го покрива љубителското и го изнесуе на показ колективното во работата на младиот ансамбл... За забележење е дека уште од сега некој од исполнителите какви што се Провова во улогата на Костадиновата мајка и Брчков во улогата на Костадин, даваат игра која што им гарантира сигурен развиток... Артистката Вера Вучкова во улогата на Симка достигнуе многу моменти на правдиво толкуење на типот, што е за потцртуење, вложуе забележително старање, за да се доближи што повеќе до бараниот сценски образ.

За постигнатиот успех на премиерата драгоцен е придонесот на артистите од НТ во Скопје Тодор Николовски и Петре Прличко кој што гостуеја во улогите на Стрико Никола и Караман, а вториот во улогата на Јордан. Упорните грижи од страна на младите артисти за совладуење на литературен македонски јазик и за давање верна акцентација на пооделни зборови, исто така допринесе во многу за целосно успешно изведување на претставата, која што со одушевена радост беше поздравена од публиката".

Рецензија за „Печалбари", од анонимен автор објавува и весникот **„Пиринско дело"** во која поголемиот дел е посветен на анализата на текстот. Така, за режисерите пишува: „Режијата на Илија Милчин и Крум Стојанов, и покрај објективните тешкотии што ги среќаваа во организирањето на Театарот и во подготвувањето на пиесата, даде: правилно толкување на основната идеја на пиесата, објективно, материјално оформување на постановката и рељефно реализирање на карактерите".

За актерските постигнувања во рецензијата се пишува опширно. Така: „Артистичкиот состав постигна на почетокот на својата дејност забележително стилско единство и ансамблова игра. И малите по текст улоги беа прикажани со сериозност и грижливост. Во таа смисла целиот артистички колектив заслужува пофалба за вложениот труд и за смислата да се покаже Театарот уште во првите свои чекори во најдобра можна форма...

Илија Брчков успеа реално да ни ги предаде карактерните црти на ликот на Костадин. Многу добри впечатоци остави сцената во која тој ја изразува љубовта спрема мајка си, спрема Симка, своето дете и родниот крај. Неговиот драматичен темперамент и чувство помогнале да го компензира во голема степен недостигот од сценско искуство, а тоа е сигурна гаранција за неговиот натамошен развиток како добар драмски актер.

Потчинетоста, плашливоста и топлата љубов на Симка наоѓа добар израз во личноста на **Вера Вучкова.** Особено таа го прикажа добро моментот во испраќањето на Костадин на печалба, како и копнежот на млада жена, која со години го очекува својот маж од туѓина. Таа добро ја предаде тешката драматична материја во последната слика кога ја добива веста за Костадиновата смрт.

Еден од најдобро доживеаните ликови во драмата беше мајката на Костадин – Божана, во личноста на **Ева Правова.**

Нејзината едноставна, непосредна и ретко искрена игра заситена со многу големо мајчинско чувство, дејствуваше вонредно потресно. Таа беше толку занесена во својата улога, што ја принуди публиката заедно со неа да ја доживее целата нејзина трагедија. Во Правова ние видовме талентиран толкувач на лик на драматична мајка."

Во рецензијата натаму се говори за успешните интерпретации на Елена Пенкова, Стојан В'лков, Ана Симеонова, Кирил Лазов, Крум Стојанов, Делчо Димов, Атанас Паслов, Љубомир Миладинов и Васил Шекерџиски.

Инаку во претставата учествуваа Јордан-Стојан В'лков, Рајна жена му – Ана Симеонова, Симка – Вера Вучкова, Стојче нивни син – Славчо Киров, Божана вдовица – Елена Пенкова и Ева Правова, Костадин – Илија Брчков, Коле – Васил Петров, Стрико Кољо – Вангел Рупов, Зафир – Крум Стојанов, Гоше – Денчо Димов, Фидан – Атанас Паскалиев, Стојан – Љубомир Миладинов, Божин – Васил Шекерџиски. Учествуваат и А. Благоева, Т. Зашева, М. Димитрова, Е. Марот, Г. Димитров, П. Николов и други. Режијата, како што е веќе речено, беше на Илија Милчин и Крум Стојанов, а сценографијата на ликовниот уметник Страшимир Мачев.

Голем културен и посебно уметнички настан за љубителите на театарската уметност била премиерната изведба на „Длабоки корени" од Џемс Хоу и Арнолд Дисо, а во режија на Илија Милчин и Крум Стојанов. Улогите ги толкувале: Катја Петрова (Хани Тарнер), Ева Правова Тупарова (Бела Чарлс), Димитар Стојанов (Флаурент Ленгдон), Елена Пенкова (Алис Ленгдон), Илија Брчков (Хауард Мериќ), Љубомир Миладинов (Рој Максуел), Крум Стојанов (Брет Чарлс), Никола Дадов (Сркин), Димитар Велинов (Чак Јарон), Александар Наско Пакалиев (Боб Ајзи). Сценограф на пиесата бил Страшимир Мачев, технички раководител Григориј Бирјуков.

На 14 април 1948 година Македонскиот народен театар во Горна Џумаја премиерно ја изведе комедијата на Бранислав Нушиќ „Народен пратеник". Успешна била играта на К. Лазов како Јеврем Прокиќ, потоа на Јордан Петров во улогата на адвокатот Ивковиќ, на А. Симеонова во улогата на Павка и други. Се прави забелешка на немање на рутина, поради што на моменти излегувале од рамките на она што вистински требало да биде претставено. Но, неспорен е фактот дека „артистите од Македонскиот народен театар од Горна Џумаја се развиваат брзо и правилно и постигнуваат сè подобри успеси во својата работа".

Обласниот Македонски народен театар од Горна Џумаја веќе на 2 јануари пошол на турнеја во внатрешноста и гостувал во Св. Врач и прикажал по три претстави на пиесата „Печалбари“ и „Негде во Москва“. Претстави беа прикажувани и во Левуково, Склаве, Петрич, населба Гара Пирин и во Симитли. Во Петрич претставата „Печалбари“ била прикажана пет пати, а во Св. Врач три пати. Инаку театарот гостувал на два пати во Св. Врач и Петрич, Разлог, Неврокоп, Бранско, Јакоруца, Белица, Добриниште, Марикостено, каде што бил масовно посетуван на општо задоволство.

Во последната премиера на Театарот во Горна Џумаја „Малограѓани“ улогите ги толкуваа: Бесемјонов – Димитар Стојанов, Акулина – Иванова – Катја Петрова, Син на Бесемјонов – Димитар Манчев, Татјана, ќерка – Вера Вучкова, Нил – Љубомир Миладинов, Перчихин – Кирил Лазов, Ана Димова – негова ќерка – Елена Николаевна Кривцова – Ана Симеонова, Тетрев – Илија Брчков, Шишкин Александар (Наско) Паскалев, Цветоева – Ева Тупарова, Степаниада – Афродита Динова, Докторот – Денчо Димов. Зеле учество и Елена Пенкова, Цветанка Енева, Никола Дадов и Димитар Великов“.

Во изјавата на Крум Стојанов што му ја дал на Иван Ивановски за тоа како го пречекувал народот од Пиринска Македонија својот театар, пишува: „Луѓето се грабеа да нè одведат по своите домови. Јас бев предмет на посебно внимание. Луѓето ме опсипуваа со покани. Нивниот интерес и успесите кај нас во НР Македонија и во Југославија, за кои беа слушале, ги будеше нивните национални чувства... Моите објаснувања ги надополнуваа со свои приказни за татковците и дедовците, славни борци од Пиринскиот крај во четите на Јане Сандански и борци против фашизмот. Беше тоа едно навистина национално искажување, заемно дополнување на нашето македонско минато и историја на она што стои пред нас како иднина“.

За прекинувањето со работата на Театарот актерката **Вера Вучкова** во своите сеќавања вели:

„Се сеќавам како денес да се случи тоа. Веднаш по објавувањето на Резолуцијата (на Информбирото) се собравме во Ловечкиот дом. Ова малку оддалечено место од центарот на градот нè врзуваше со убави спомени, бидејќи тука ги одржувавме првите проби на пиесата 'Печалбари' од А. Панов, зашто тука практично, иако неофицијално, го започна својот краток век првиот професионален театар не само во Горна Џумаја, односно Благоевград, туку и во Пиринска Македонија... И морам да кажам дека бевме вчудовидени од новонастанатата ситуација. Иако бевме свесни за немоќта да го измениме текот на работите, сепак баравме одговор од самите себеси, од уметничкиот раководител на ансамблот Илија Милчин и од другите за тоа што ќе стане со нас, со македонската драмска сцена... Сознанието дека се става крај на секаква македонска појава во Пиринска Македонија длабоко во срцето ме болеше мене, а верувам и другите.“

Така, на први јули 1948 година Македонскиот народен театар за Пиринската област во Горна Џумаја ја заврши својата прва и последна сезона со репризата на „Малограѓани“ од М. Горки. Пред неговото свечено отворање на 7 ноември 1947 година во Горна Џумаја постоела само аматерска група, од која извесен број членови поминале во Театарот, а другите биле избрани од другите краишта на Пиринска Македонија и Бугарија. ■

сцена од претставата „малограѓани“ од М. Горки изведена како последна премиера

Ристо Стефановски

Кратката пролет на некои театри во внатрешноста на СРМ

Потребата да се пишува за работата на овие театри е и еден вид обврска кон плејадата артисти и други театарски работници кои во обновата и изградбата на земјата, непосредно по победоносниот завршеток на Народноослободителната војна, дадоа значаен придонес во афирмацијата на македонската нација, во истакнувањето на нејзините вистински духовни вредности, во ширењето на македонскиот литературен јазик. Театарските луѓе, работејќи во мошне тешки, речиси невозможни услови, покажаа огромна упорност и љубов, давајќи свој сериозен придонес во развојот на театарската уметност во нашата земја.

ОКОЛИСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР – ГЕВГЕЛИЈА

Околискиот народен театар во Гевгелија беше основан на 5 јуни 1951 година.

Неспоредливо поповолни услови за целосен подем на драмскиот аматеризам Гевгелија доживеа по ослободувањето. „Чорбаџи Теодос“, во режија на Јово Камберски, беше прва претстава прикажана во ослободениот град. На аматерска основа се работеше сè до основањето на професионалниот театар. Иако театарот со ваков статус работеше само една година – успеа да ги подготви и прикаже следниве девет премиери: „Бегалка“ од Васил Иљоски, „Парталковци“ од Матеј Бор, „Сомнително лице“ од Бранислав Нушиќ, „Ивкова слава“ од Стеван Сремац, „Прст пред носот“ од Ј. Хорват, „Чорбаџи Теодос“ од Васил Иљоски, „Две дузини црвени трендафили“ од Бенедети, „Длабоки корени“ од А. Том и Љ. Исо и „Коштана“ од Бора Станковиќ. Овие претстави ги режираше Жарко Хаџи Којчев, а во нивното изведување, како професионалци, учествуваа: Марија Врќиќ, Родна Даниловска, Душко Даниловски, Санде Дојранлиев, Ванчо Дуганов, Киро Кактазов, Ружа Капсарова-Иванова, Олга Ринчева, Станка Трајкова и др., како и група аматери. Директор на Театарот беше Душко Данилоски. Претставите беа прикажувани во сегашната сала на „Партизан“. Условите во овој објект беа мошне тешки. Гардеробата беше собирана врз доброволна основа од населението.

Иако едногодишното постоење на професионалниот театар во Гевгелија претставува само еден исечок од богатото минато, во кое се одгледуваше драмскиот аматеризам, тоа сепак претставуваше сериозна проверка на сценските можности на гевгелиските театарски луѓе. Без оглед на сите тешкотии и проблеми во 1951/1952 година, долгогодишните аматери кои добија статус на професионалци, понесени од големата љубов кон драмското творештво, го дадоа својот уметнички максимум. Во овој период на сцената на Гевгелискиот театар гостуваше доајенот на македонските артисти Петре Прличко, како Митке во „Коштана“, а Добрила Чабриќ како Коштана во истоимената пиеса.

Од пазувата на овој ансамбл поникнаа и неколкумина истакнати драмски уметници во Македонија: Стојка Цекова – артист во Македонскиот народен театар, Ружа Икономова и Олга Ринчева, кои артистичкиот позив го продолжија во Штипскиот театар и покојната Марица Врќиќ, која работеше како актерка во театрите во Битола, во Прилеп и во Штип.

На крајот треба да се истакне дека во текот во 1954 година, населението на Гевгелија, врз доброторна основа, ја изгради зградата на својот театар, која во тоа време, ако се изземе Македонскиот народен театар, беше речиси единствена што ги задоволуваше барањата за нормално работење.

ГРАДСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР – ТЕТОВО

Веднаш по ослободувањето на градот, во 1944 година, во рамките на Културно-уметничкото друштво „Иљо Антевски-Смок“ беше основана драмска секција. Од ова градско друштво, во август 1950 година беше формиран Градскиот народен театар – Тетово, како професионална градска куќа. Во текот на своето постоење овој Театар прикажуваше просечно по седум премиери во сезона и по 140 претстави. Претставите годишно ги посетуваа околу 40 илјади луѓе. За илустрација на големото интересирање на публиката за претставите на Театарот може да послужи податокот од кој се гледа дека „Коштана“ беше прикажана 40 пати, а „Чорбаџи Теодос“ од Васил Иљоски (во режија на Панта Николиќ) – 28 пати. Првата премиера на овој театар беше „Чорбаџи Теодос“ од Васил Иљоски (во режија на Панта Николиќ), прикажана во првата половина од септември 1950 година во ресторанот „Македонија“. Потоа следи

прикажувањето на „Бегалка“ од Васил Иљоски (во режија на Панта Николиќ и асистент Ацо Цветковски), „Антица“ од Ристо Крле (во режија на Панче Васовски), „Печалбари“ од Антон Панов (во режија на Ацо Цветковски – П. Васовски), „Сомнително лице“ од Бранислав Нушиќ (во режија на Панта Николиќ), „Фамилија Бло“ од Љубинка Бобиќ (во режија на Панта Николиќ и асистент Ацо Цветковски), „Заеднички стан“ од Д. Добричанин (во режија на Панта Николиќ и асистент Панче Васовски), „Коштана“ од Борислав Станковиќ (во режија на Благоја Костовски), „Расимов севдах“ од Светислав Ќоровиќ (во режија на Ацо Цветковски), „Свет“ од Бранислав Нушиќ (во режија на Ацо Костовски), „Бог да ја прости тетка“ од И. Икономов (во режија на Панта Николиќ), „Народен пратеник“ од Бранислав Нушуќ (во режија на Ацо Цветковски и асистент Панче Васовски), „Измама“ од Милован Глишиќ (во режија на Панта Николиќ и асистент Ацо Цветковски), „Ивкова слава“ од Стеван Сремац (во режија на Панта Николиќ), „Јазовец пред суд“ од Петар Кочиќ (во режија на Ацо Цветковски), „Нажалена фамилија“ од Бранислав Нушиќ (во режија на Панта Николиќ), „Чест“ од Васил Иљоски (во режија на Панта Николиќ), „Вообразен болен“ од Жан Батист Молиер (во режија на Панта Николиќ), „Љубовно писмо“ од Коста Трифковиќ (во режија на Ацо Цветковски), „Мирандолина“ од Карло Голдони (во режија на Панта Николиќ), „Зона Замфирова“ од Стеван Сремац (во режија на Панта Николиќ), „На свадбен пат без маж“ од Цо Ленд (во режија на Душко Варналиев и Панче Камџик), „Зулумќар“ од Св. Ќоровиќ (во режија на П. Николиќ), „Пат во злочин“ од М. Крањец (во режија на Панта Николиќ).

Со некои од овие претстави театарот организираше повремени турнеи. Така беа посетени Охрид, Лесковац, Вучје, Грделица, Радуша, Гостивар, Кичево и некои други населени места. Во предизборните кампањи и други општествено-политички акции, Театарот организираше локални турнеи по блиските села. За тие пригоди се прикажуваа едночинките „Аналфабета“ од Бранислав Нушиќ, „Мечка“ од А. Чехов, „Гумарабика“, „Црвени и плави“ и други.

Во состав на Театарот беше основана и куклена сцена. Со неа раководеше Панче Васовски – Камџик. Оваа сцена беше отворена со „Шумска дружба“ од Славко Јаневски.

Во Театарот работеа покрај професионалните артисти и околу дваесетина аматери. Повеќето од нив беа мошне талентирани и единствена причина што не беа професионално ангажирани беше недостигот на средства.

Со овој Театар раководеа Панта Николиќ, а по него Ацо Цветковски, Рада Стојановска и Панче Васовски – Камџик.

Артистичкиот ансамбл го сочинуваа: Илија Антевски, Панчо Васовски, Маца Грнчаровска, Панче Грнчаровски, Трпе Кочовски – Џинле, Душан Макденовски, Бранка Марковска, Милош Мојсовски, Панта Николиќ, Цвета Пандиловска, Ангелина Поповска, Стево Симјановски, Убавка Славуиќ и Ацо Цветковски.

Наспроти големите тешкотии што произлегуваа пред сè од недоволната екипираност, немањето доволно средства, несоодветната сцена, слабата опременост, нерешеното греење на салонот и сл., артистите и другиот персонал вложуваа максимални напори да ги совладуваат проблемите. Може слободно да се рече дека секој работеше сè. Артистите честопати сами го правеа декорот и др. Честопати се работеше и повеќе од 18 часови на ден. Премиерата на „Народен пратеник“ артистите ја подготвија точно за една седмица. Тоа беше пеколно темпо, во кој никој не пројавуваше малодушност.

Голема пречка за нормалната работа на Театарот претставуваше несоодветната сала. Тоа, всушност, беше зградата на Јоше Гавриловски-Американецот, која пред тоа служеше како магацин за сместување на разновидни земјоделски производи, а потем како кино-сала.

Театарот, како последна премиера во својство на професионална куќа, ја прикажа пиесата „Свет“ од Бранислав Нушиќ. И оваа претстава, како впрочем и многуте други, беше масовно посетена.

Денес театарската дејност во Тетово се одвива главно преку аматерското драмско друштво и неколку драмски групи на припадниците на албанската народност.

НАРОДЕН ТЕАТАР – КОЧАНИ

По ослободувањето, драмскиот аматеризам од Кочани зеде голем замав. Беше основан аматерски театар, во чија работа посебно се истакнаа драмските активисти од предвоениот период, заедно со една група млади ентузијасти.

Основна карактеристика на репертоарот на овој аматерски театар беше прикажувањето, главно, на југословенски автори. Така, беа прикажувани текстови на Бранислав Нушиќ, Антон Панов и Војдан Чернодрински.

До основањето на професионалниот театар во Кочани беа прикажани следниве премиери:

Во сезоната 1944/45: „Покојник“, „Сомнително лице“ и „Бездомни“ од Бранислав Нушиќ;

Во сезоната 1945/46: „Печалбари“ од Антон Панов и „Македонска крвава свадба“ од Војдан Чернодрински;

Во сезоната 1946/47: „Обичен човек“ од Бранислав Нушиќ;

Во сезоната 1947/48: „Тереза Ракен“ од Емил Зола;

Во сезоната 1948/49: „Ужалена фамилија“ од Бранислав Нушиќ.

„Лажец" од карло голдони, народен театар – кочани

Аматерскиот театар практично создаде соодветна клима за основање на професионален театар. Дејноста на аматерите послужи како основа не само за професионална дејност туку и за продлабочување на традициите на оваа уметност сред населението. Благодарение на низа позитивни околности, кон крајот на 1949 година беше основан Народниот театар – Кочани. Веднаш по основањето, започна активно да се работи врз подготвување на драмски текстови. Во вакви услови дејноста се одвиваше плански. Тоа придонесе да се прекине со практиката од времето на Аматерскиот театар, кога претставите се прикажуваа одвреме навреме и нередовно, а честопати и со импровизирани настапи. Професионалниот однос во новата драмска куќа беше решавачки. Кон сите задачи се пристапуваше сериозно и студиозно. Се водеше сметка за репертоарот, за квалитетот на изведбата, за подобри актерски, режиски, костимографски и други креации. Вредните луѓе во овој Театар сакаа на секој начин да го оправдаат своето постоење и со труд да докажат дека основањето на нивниот Театар е оправдано.

Во Театарот се работеше речиси неуморно. За луѓето од овој колектив како да не постоеше осумчасовен работен ден. Претставите се увежбуваа преку цел ден. Во просториите на Театарот вриеше како во кошница. Сѐ беше во движење, во едно исчекување кога и како ќе успее премиерата.

Благодарение на ваквата работа, Театарот во текот на своето деветгодишно постоење успеа да подготви 56 премиери и да прикаже 571 претстава. Тоа е труд што неоспорно заслужува почит.

Инаку, од 1950 година до 1959 година, меѓу другите, во Театарот беа прикажани и следниве претстави: „Ужалена фамилија" од Бранислав Нушиќ, „Чехова вечер" од Антон Чехов, „Досетлива девојка" од Лопе де Вега, „Чест" од Васил Иљоски, „Со сила лекар" од Жан Батист Молиер, „Копнежи под брестовите" од Јуџин О' Нил, „Чорбаџи Теодос" од Васил Иљоски, „Шума" од Островски, „Џони Белинда" од Елмер Харис, „Опасен свијок" од Џон Пристли, „Женидба" од Гоголь, „Слуга на двајца господари" од Карло Голдони, „Домот на Бернарда Алба" од Фредерико Гарсија Лорка, „Бегалка" од Васил Иљоски, „Баналната тема" од Иван Раос, „Лажец" од Карло Голдони, „Антица" од Ристо Крле и др.

Од прегледот се гледа дека просечниот број на премиери во сезона изнесувал 6,20% на претстави 65,10, на посетители во сезона 12.849, а на претстава 202, односно просечно посетители по премиера – 2.065. Исто така може да се види дека просечниот број на претстави за секоја премиера изнесува 10,20. Според зачуваната евиденција, точно се знае дека просечниот број претстави во седмица изнесувал 2, а во текот на еден месец 8.

Основниот товар во реализацијата на овој обемен и разновиден репертоар паѓаше врз професионалниот артистички ансамбл на Театарот. Тоа најдобро се гледа од реализациите на актерите. Имено, Никола Ристов учествуваше во 24 претстави; Митко Тодоров (кој освен како режисер на 4 претстави) има реализирано и 56 ролји; Стојче Стојанов учествуваше во 51 улога; Станка Ристова во 22 ролји; Ружа Арсова во 47 ролји; Лидија Ефремова-Пешева во 47 ролји; Благојка Коцева во 16 ролји; Спиро Василев во 12 ролји; Лазар Лазаров во 29 ролји; Никола Димитров – Кокан во 30 ролји; Ванче Теодосиев во 14 ролји; Бошко Димитров во 11 ролји; Стефка Охомуш во 7 ролји; Ленче Стојанова во 13 ролји; и Катица Ческо во 8 ролји. Освен овие артисти, во реализирањето на разните улоги учествуваа и следниве професионални артисти: Радмила Златковиќ, Ленче Цветанова, Марина Петровиќ, Блашка Дишленковиќ, Ратка Захариева и Вера Трајковиќ.

Директорот на театарот Борис Стојчев беше еден од најангажираните луѓе. Тој не само што го режираше најголемиот број претстави (50), туку истовремено се јавуваше во улогата на преведувач (44 дела), на сценограф (10) и на актер (учествувајќи во 54 ролји). Овој голем вљубеник во драмската уметност и, неспорно, широко талентиран театарски човек, беше иницијатор и организатор на целокупната дејност, во што несебично му помагаа луѓето со кои тесно и секојдневно соработуваше во Театарот.

По укинувањето на професионалниот театар во Кочани, и натаму продолжи со работа драмската активност врз аматерска основа. Во својата досегашна активност, Драмската секција при Домот на културата ги подготви „Кога женета ја нема", „Голгота", „Чорбаџи Теодос", „Вук Бубало", а нивната оперетка „Наталка Полтава" беше пренесувана дури и преку ТВ. Сите овие беа режирани од Борис Стојчев.

ГРАДСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР – ТИТОВ ВЕЛЕС

Вистински подем драмскиот аматеризам во Велес доживува дури по ослободувањето. Народната власт создаде мошне добри услови за неговиот ната-

мошен развој. Благодарение на тоа беше формирана драмската група „Коле Неделковски“ при Културно-уметничкото друштво „Кочо Рацин“. Дејноста на Драмската група беше мошне интензивна. Таа ја подготви премиерата „Платон Кречет“ од А. Корнејчук, што ја прикажаа веднаш по ослободувањето. Потем се редат претставите: „Мисијата на мистер Перкинс во земјата на болшевиците“ од А. Корнејчук, „Власт“ и „Покојник“ од Б. Нушиќ, „Печалбари“ од А. Панов, „Борците на два Илиндена“ од Ј. Леов и др. Претставите се одржуваа во просториите на сегашниот аматерски театар. Во работата на Драмската група учествуваа: Благомир Панчев, Аговски, Страхил Карталов, Пенчо Чушков, Пенчо Шукарев, Панче Сираков, Лилјана Среброва, Лидија Дебарлиева, Кочо Данов, Киро Попов и др. Претставите ги режираше Борис Бегинов.

Од јадрото на оваа драмска група беше основан професионален театар во јуни 1958 година. Тоа беше мошне значаен настан во културната историја на Велес. За директор беше поставен Борис Бегинов, кој во исто време се јавува како режисер и актер. Под негово раководство започна една долгогодишна плодна дејност, што придонесе Народниот театар во Титов Велес да стане еден од најактивните во Републиката. Тоа најдобро се гледа од изведениот репертоар. Од основањето до неговото затворање во 1966 година, меѓу другите, прикажани се следниве претстави: „Сомнително лице“, „Протекција“ и „Народен пратеник“ од Бранислав Нушиќ, „Печалбари“ од Антон Панов, „Чорбаци Теодос“, „Бегалка“, „Чест“ и „2„1“ од Васил Иљоски, „Крвава македонска свадба“ од Војдан Чернодрински, „Антица“ од Ристо Крле, „Длабоки корени“ од Џемс Год и Арно, „Златната рипка“ од А. С. Пушкин, „Без вина виновни“ од Островски, „Монсерат“ од Раблес, „Со сила лекар“ од Молиер, „Школа за жени“ и „Ѓаволштините на Скапен“ од Молиер, „Младоста пред суд“ од Ханс Тимаер, „Скротената бес“ од Шекспир, „Оливер Твист“ од Чарлс Дикенс, „Куклата на малата Козета“ од Виктор Иго, „Заточениците од Алтона“ од Ж. П. Сартр, „Стапица за беспомошен човек“ од Роберт Томас, „Чекајќи го Годо“ од С. Бекет и други.

Актерскиот ансамбл на Театарот во Титов Велес го сочинуваа: Рада Анчевска, Благоја Анчевски – Руски, Стојна Апцева, Борис Бегинов, Ѓорѓи Бисерков – Димпе, Славчо Брашнаров, Кирил Васев, Љубица Вишинова, Владимир Графчевски, Никола Димитров, Убавка Димитрова, Александар Думов, Ратка Зарзева, Рада Златковиќ, Јосиф Јосифовски, Стојче Камчев, Јелица Кирова, Милојка Ковачевиќ, Ристо Мајсторов, Димче Петров – Галето, Душко Попов, Јелица Пухалиќ, Лилјана Ракициева, Рајна Савова, Благоја Симонов, Стојан Сердарски, Вишња Стефановиќ, Магдалена Тошева, Вера Трајковиќ, Љубиша Трајковски, Оливера Филипова, Роксанда Ќелиќ, Виолета Џамбазова, Екрем Џаферов и Епса Џипунова.

Посебно внимание Театарот им посветуваше на гостувањата надвор од градот. Тие се организираа не само по градовите на Републикава, туку мошне често и по селските населби во Велешкиот регион. Така, на пример, претстави беа прикажани за населението во селата: Бабуна, Богомила, Војница, Врановци, Градско, Зрновци, Иванковци, Извор, Јасеново, Лисиче, Малница, Ново Село, Оморани, Раштани, Росоман, Пирава, Сајаклари, Степанци, Теово, Чашка, Џумалија.

Велешкиот театар гостуваше неколкупати и во Скопје. Во текот на овие гостувања тој ги спечали симпатиите на театарската публика, бидејќи настапи со квалитетни изведби и одбран репертоар.

Треба да се истакне дека напоредно со тоа што Велешкиот театар честопати гостуваше надвор од градот, во Титов Велес мошне често навраќаа и театри од други градови, како впрочем и во другите места каде што работеа професионални театарски куќи. Меѓу другите претстави за населението во нив организираа скопските театри и театрите од другите градови на Републиката, од други републики и од странство.

По неколку години Театарот ја обнови својата професионална активност, така што тој до ден денес активно работи.

ГРАДСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР – ОХРИД

Културно-уметничкото друштво во Охрид со уште поголем интензитет ја продолжи работата и по ослободувањето. Така на 7 јануари 1945 година, беше изведена драмата „Продадена“ од Радослав Петковски, што беше всушност прва премиера на македонска драма прикажана по војната. Претставата имаше дваесетина репризи. Во нејзината изведба, покрај другите, учествуваа: Ѓоре Боче, Ристо Кречо, Ристо Мише, Вера Пирузе, Наум Тунте, сценографија Нико Този. Три години подоцна оваа драма ја постави и драмската група во Струга.

„Продадена“ е битова драма со социјални мотиви преплетена со љубовна содржина, во која се зборува за неизмерната љубов меѓу Славка и Диме, чија врска е оневозможена од ситуации што ги диктира еден безобѕирен лихвар. Нејзиниот крај е полн со оптимизам, бидејќи навестува време во кое човекот ќе може чесно да живее, без уценување од силници и дека среќата не ќе може да се нарушува со пари.

Градскиот народен театар – Охрид беше основан на 1 јануари 1949 година. Како јатка му послужи постојната аматерска драмска група. Веднаш по основањето Театарот започна да ја организира својата дејност врз професионална основа. Во прво време се почна со шест платени лица, чиј број до крајот на годината беше зголемен на единаесет. За директор на Театарот беше поставен Ѓоре Боче. Со ваков состав Театарот ја подготви и ја прикажа својата прва пре-

„Продадена“ од Радослав Петковски, Градски народен театар – Охрид

миера „Кир Јања“ од Јован Стерија Поповиќ, што беше прикажувана на 21, 22, 23 и 30 јануари 1949 година. Режијата беше на Ѓоре Боче, кој ја играше и главната ролја. Текстот го имаше преведено Димче Маленко. Втората премиера беше „Вода од планина“ од Ѓоковиќ и Плаовиќ. Наредната премиера беше „Сомнително лице“ од Бранислав Нушиќ. Со овие три текста заврши првата сезона. Со овие претстави беше посетена Струга, неколку села во охридска околија како с. Белчиште, потем градителите на Хидроцентралата Маврово и други.

Во втората театарска сезона прва премиера беше „Печалбари“ од Антон Панов. Таа беше прикажана 25 пати во Охрид. Втора премиера во оваа сезона беше „Ден за одмор“ од Валентин Катаев. Со оваа претстава беше посетена Струга и градителите на хидроцентралата Песочани. Потем се редеа премиерите: „Измама“ од Милован Глишиќ, „Нажалена фамилија“ од Бранислав Нушиќ, „Раскрсница“ од М. Ѓоковиќ, „Оган и пепел“ од Мира Пуцова, „Покојник“ од Бранислав Нушиќ, „Сребрена кутија“ од Џон Голсфорди, „Антица“ од Ристо Крле, „Чест“, „Чорбаџи Теодос“, „Бегалка“, „Кузман Капидан“, „Два спрема еден“ од Васил Иљоски, „Д-р“ од Бранислав Нушиќ, „Без вина виновни“ од Н. Островски, „Фамилија Бло“ од Љубинка Бобиќ, „Селска учителка“ од П. Петровиќ, „Заеднички стан“ од Д. Добричанин, „Продадена“ од Радослав Петковски, „Милка“ од Борис Бојаџиски, „Поп Ќиро и Поп Спиро“ и „Зона Замфирова“ од С. Сремац, „Зулумќари“ од С. Ќоровиќ, „Покондирена тиква“ од Ј. С. Поповиќ и „Платон Кречет“ од Корнејчук. Овој репертоар беше прикажан заклучно со јуни 1954 година.

„Зона Замфирова“, Градски народен театар – Охрид

Во реализацијата на овој обемен и разновиден репертоар учествувале следниве артисти: Лазо Арсовски, Ѓоре Боче, Сотир Димитровски, Радмила Златковиќ, Правда Илиќ, Благоја Кичеец, Јонче Кокале, Марика Малезанова, Насте Малезановски, Маре Мандулоска, Стојан Милошевски, Наум Тунте, Љуба Христовска и Никола Христовски. Со овој состав беа подготвени и прикажани речиси сите премиери, чија изведба не ретко беше ласкаво ценета од публиката и од критиката.

Со театарот раководеа, покраа Ѓоре Боче, Никола Христовски и Јонче Кокале.

Првите претстави на професионалниот театар се прикажуваа во таканаречената „Занимална“ во училиштето „Св. Климент Охридски“. Во овие простории се работеше околу две години. Потем Колективот на Театарот заедно со населението, врз доброволна основа, ја адаптира слаткарницата „Ривиера“, што се наоѓаше наспроти Градскиот парк, пред јужниот дел на сегашниот Дом на културата. Одвреме навреме претстави се прикажуваа и во хангарот кај летувалиштето Горица. Во своето шестгодишно постоење Театарот повремено организираше турнеи. Така, беа посетени градовите Струга, Дебар, Кичево и Ресен, како и селата Пештани, Љубаништа, Требеништа, Мешеишта, Белчишта, Драслајца и др.

За одбележување е дека единствено во овој Театар се подготвени и прикажани домашни текстови – пиесите „Милка“ од Борис Бојаџиски и „Продадена“ од Радослав Петковски.

***

Недостигот на аналитички приод при вреднувањето на секој од овие театри поединечно, доведе до субјективизми што ги покосија и колективите кои со својот труд, со постигнатите резултати и со афирмацијата на драмската уметност не го заслужуваа тоа. Меѓутоа, независно од сè, сите тие театри што беа укинати, имаат свое видно место и огромен придонес во историскиот развој на театарското дело во Македонија. Нивната пионерска улога и заслуга во афирмацијата на нашиот народ, на македонскиот јазик, на неговата култура, и воопшто на духовното изградување, заслужува секаков респект. ■

Драмски театар – Скопје

Венко Андоновски: СЛОВЕНСКИ КОВЧЕГ

Режија: Димитар Станковски
Сценографија: Валентин Светозарев
Костими: Благој Мицевски
Композитор на музика: Венко Серафимов
Кореографија: Искра Шукарова
Лектор: Јелица Инадевска

Бела	Марија Кондовска
Цеца	Билјана Беличанец
Детето	Драган Довлев
Кукла	Рефет Абази
Арсо	Ванчо Петрушевски
Цвета	Сабина Ајрула
Кука	Јовица Михајловски
Темо	Марин Бабиќ
Змија	Лилјана Велјанова
Господ	Стево Спасовски
Полицаецот	Ристо Гоговски

Сликар изведувач: Илија Велевски
Инспициент: Мугрен Еленински
Суфлер: Даница Илиева

Премиера: 22.4.1998 год.

Бомарше: СВАДБАТА НА ФИГАРО или НАЛУДНИЧАВ ДЕН (комедија во пет чина во проза)

Превод: Елена и Коле Ангеловски
Режија: Коле Ангеловски
Сценографија: Дејан Спасовиќ
Костими: Лира Грабул
Композитор на музика: Димитрија Бужаровски
Кореографија: Кренаре Невзати – Кери
Лектор: Јелица Инадеска

Грофот Алмавива, андалузиски судија	Бранко Ѓорчев
Графицата, негова жена	Јелена Жугиќ
Фигаро, собар на грофот и чувар на дворецот	Драган Спасов
Сузана, прва собарка на графицата и свршеница на Фигаро	Билјана Беличанец
Марчелина, гувернанта	Снежана Стамеска
Антонио, дворски градинар, чичко на Сузана и татко на Фанчета	Гоце Тодоровски
Фанчета, ќерка на Антонио	Катерина Илиевска
Керубин, прв паж на грофот	Дејан Лилиќ
Дон Бартоло, доктор од Севилја	Димче Мешковски
Дон Базилио, професор по клавичембалона графицата	Владимир Ангеловски
Дон Гусман Дткачот (Бирд Оисон) судски поручник	Лазе Манасковски
Двојна рака, писар, секретар на дон Гусман	Анастас Тановски
Педрило, коњушар на грофот	Диме Илиев
Девојката	Олгица Милевска

Инспициент: Мугрен Еленински
Суфлер: Даница Илиева

Премиера: 23.7.1998 г. – „Охридско лето“
12.12.1998 г. – Драмски театар

Вилијам Шекспир: ХАМЛЕТ

Превод: Богомир Ѓузел
Режија: Владо Цветановски
Сценографија: Владо Ѓорески и Валентин Светозарев
Костими: Благој Мицевски
Музика: група „Анастасија“
Кореографија: Соња Вукичевиќ
Мечување: Јуриј Кузенцов
Дизајн на светло: Кире Ставревски

Хамлет	Ѓорѓи Јолевски
Клавидиј	Кирил Ристоски
Гертруда	Искра Ветерова
Полониј	Владимир Светиев
Офелија	Ѕвезда Ангеловска
Лаерт	Висар Вишка
Розенкранц	Ристо Гоговски
Гилденстерн	Билјана Драгичевиќ
Гробарот	Димитар Зози
Прв актер	Рубенс Муратовски
Втор актер	Никола Кумев
Прва актерка	Јелена Мијатовиќ
Втора актерка	Оливера Аризанова

Инспициент: Мугрен Еленински
Суфлер: Жаклина Ѓорѓиовска

Премиера: 30.9.1998 год. – 23. Интернационален театарски фестивал МОТ

ЧЕСТ (кореодрама)
Работена според мотиви на пиесата „Чест“ од В. Иљоски

Адаптација и режија: Виолета Џолева
Консултант: Анте Поповски
Кореографија: Кренаре Невзати – Кери
Сценографија: Вангел Божиноски
Костими: Лира Грабул
Избор на музика: Виолета Џолева

Таа	Славица Николовска-Спасова
Свекрвата	Милица Стојанова
Тој – стар	Владимир Светиев
Бабата	Ненад Милосавлевиќ
Тој – млад	Висар Вишка
Золвата	Катарина Илиевска
Попот	Никола Кумев
Девојката со виолончело	Бојана Тевчева

Сликар изведувач: Илија Велевски
Инспициент: Мугрен Еленински
Суфлер: Жаклина Ѓоргиевска

Премиера: 28.11.1998 год.

Ненад Вујадиновиќ: ДУНЕК *(Бабилон театар)*

Режија: Синиша Ефтимов

Помлад брат	Лазе Манасковски
Постар брат	Владимир Ангеловски

Сценографија: Илина Ангеловска
Инспициент: Мугрен Елинински
Светло мајстор: Кире Бубулевски
Тон мајстор : Чедо Младеновски
Извршен продуцент: Дади Ангеловски
Премиера: 29.11.1988 год.

Карло Голдони: АРЛЕКИН, СЛУГА НА ДВАЈЦА ГОСПОДАРИ

Превод и режија: Коле Ангеловски
Сценографија: Дејан Спасовиќ и Беди Ибраим
Костими: Лира Грабул
Музика: Димитрие Бужаровски
Сценски движења: Кренаре Невзати – Кери
Лектор: Јелица Инадеска

Силвио, син на доктор Ломбарди	Сашо Тасевски
Клариса де Бисоњози, ќерка на Панталоне	Биљана Беличанец
Смералдина, собарка на Клариса	Марија Кондовска
Панталоне де Бисоњози	Бранко Ѓорчев
Бригела, крчмар	Роберт Вељановски
Арлекин	Гоце Тодоровски
Доктор Ломбарди	Роберт Вељановски
Беатриче Распони, се претставува како Федерико Распони	Јелена Жугиќ
Флориндо Аретузи, љубовник на Беатриче	Дејан Лилиќ

Сликар изведувач: Илија Велевски
Инспициент: Томе Моловски
Суфлер: Жаклина Ѓоргиевска
Премиера: 9.7.1999 – „Скопско лето“

А. П. Чехов: ПЛАТОНОВ

Превод и адаптација: Бранислав Димитров
Режија: Димитар Станкоски
Драматург на претставата: Братислав Димитров
Сценографија: Валентин Светозарев
Костими: Благој Мицевски
Композитор: Венко Серафимов
Сценски движења: Кренаре Невзати – Кери
Лектор: Јелица Инадеска

Ана Петровна Војницева (вдовица, жена на генералот Војницев)	Снежана Стамеска
Сергеј Павлович Војницев (син на генералот Војницев од првиот брак)	Роберт Вељановски
Софија Јегоровна (негова жена)	Биљана Беличанец
Порфириј Семјонович Глаголев	Владимир Ангеловски
Кирил Перфорович Глаголев (негов син)	Лазе Манасковски
Герасима Кузмич Петрина (богата баба)	Сабина Ајрула
Павел Петрович Шчербук (богат сопственик)	Марин Бабиќ
Марија Јефимовна Грекова (20 г.)	Биљана Драгичевиќ
Иван Иванович Трилецки (полковник во пензија)	Ванчо Петрушевски
Николај Иванович (негов син, лекар)	Јовица Михајловски
Исак Аврамович (студент)	Ристо Гоговски
Тимофеја Гордеевич Бугрова (откачена и неморална)	Катерина Коцевска
Михаил Василевич Платонов (селски учител)	Драган Спасов
Александра Иванова (Саша) (негова жена, ќерка на Трилецки)	Марија Кондовска
Осип (коњокрадец)	Рефет Абази

Инспициент: Мугрен Еленински
Суфлер: Жаклина Ѓоргиевска
Премиера: 25.9.1999 год.

Театар „Ефемериј“
во соработка со Компанијата „Л'ешапе“ – Франција

Рене Калиски: ЕВРОПА
(Според романот на Ромен Гари)
Шаховска партија во форма на карневалски реквием

Превод: Лилјана Котевска-Плевнеш
Режија: Патрик Вершурен
Сценографија: Валентин Светозарев
Костими: Елена Дончева
Музика: Оливие Гос

Жан Дантес, амбасадорот	Мето Јовановски
Малвина фон Лајден, бароницата	Лилјана Велјанова
Ерика фон Лајден, ќерка на Малвина	Јелена Жугиќ
Пуц Цу Штери (Пуци), баронот	Оливие Гос
Жард, психијатарот	Диме Илиев
Цулио Амедео Нитрати, црниот ловец, уценувачот	Стефано Циларди
Црниот крал	Дидие Перие
Белата кралица	Елена Кутулидис

Инспициент: Мугрен Еленински
Суфлер: Даница Илиева

Премиера: 8.10.1999 год.

Бернар – Мари Колтес: РОБЕРТО ЗУКО

Превод: Деспина Ангеловска
Режија: Дритро Касапи
Драматург: Огнен Георгиевски
Сценографија: Крсте С. Цидров
Костими: Благоја Мицевски
Избор на музика: Виолета Симјановска

Инспициент: Томе Моловски
Суфлер: Даница Илиева

Играат: Рефет Абази, Мајда Тушар, Звезда Ангеловска, Бранко Ѓорчев, Биљана Драгичевиќ, Сашо Тасевски, Никола Кумев, Владимир Ѓорѓијоски

Премиера: 12.2.1999 год.

Мишел Тремблеј: СТАРИ МИРИЗБИ
(љубовна драма)

Превод и адаптација: Елена и Коле Ангеловски
Режија: Коле Ангеловски
Костими: Раде Василев
Избор на музика: Коле Ангеловски
Кореографија: Кренаре Невзати – Кери

Лука	Сашо Тасевски
Жан Марк	Роберт Вељановски

Инспициент: Мугрен Еленински
Суфлер: Жаклина Ѓоргиевска

Премиера: 17.12.1999 год.

Патрик Марбер: ПОБЛИСКУ

Превод: Соња Андонова
Режија: Слободан Унковски
Соработник на режија: Зоја Бузалковска
Дизајн на претставата: Ангелина Атлагиќ
Композитор: Влатко Стефановски

Кореограф: Кренаре Невзати – Кери
Фотограф: Влахо Бранцолица
Лектор: Јелица Инадеска
Асистент на продукцијата: Ирена Давиткова

Алис	Верица Недеска
Ден	Никола Ристановски
Лери	Јовица Михајловски
Ана	Билјана Драгичевиќ
	Студенти на ФДУ

Инспициент: Томе Моловски
Суфлер: Даница Илиева

Премиера: 25.12.1999 год.

Николај Колјада: ЗЕМЈОМЕРОТ
(пиеса во два чина)

Превод: Илија Милчин
Лектор: Јелица Инадеска
Режија и избор на музика: Владимир Милчин
Сценографија: Крсте С. Цидров
Костими: Благој Мицевски
Инспициент: Мугрен Еленински
Суфлер: Даница Илиева

Алексеј	Рефет Абази
Антонина, негова жена	Маја Вељковиќ
Раиса	Билјана Драгичевиќ
Иван Соловјов или Соловеј	Дејан Лилиќ
Лаура	Сашка Димитровска
Келнерот	Зоран Љутков
Сообраќаецот	Владо Ѓорѓиоски
Земјомерот	Ванчо Петрушевски

Премиера: 4.3.2000 год.

Народен театар „Јордан Х.К.Цинот“, Велес

Григор Прличев: СЕРДАРОТ

Режија: Димитар Станкоски
Драматизација: Сашко Насев
Сценографија: Валентин Светозарев
Музика: Венко Серафимов

Ненад, мајка на Кузман	Нада Гешоска
Григор Прличев	Мето Јовановски
Прв гега	Јордан Витанов
Втор гега	Младен Крстевски
Трет гега	Александар Ѓорѓиев
Четврти гега	Ѓорѓи Бисерков
Марија, млада мома	Зорица Панчиќ
Томе, татко на Марија	Љубе Терзијев
Кузман	Предраг Павловски

Хор: Кица Вељановска, Слободанка Чичевска, Весна Димитровска, Веселинка Маџарова, Тања Кочовска, Олгица Христовска, Билјана Кирова
Народ: Анѓел Панов, Александар Ивановски,Зоран Ристовски, Васил Зафирчев, Лазо Димовски, Бошко Караџов, Тодор Ѓорѓиев, Драган Пљоков
Инспициент: Васе Стамкова
Техничко водство: Благој Подлешки
Сценска техника: Лазо Теов, Спасе Петрушев, Дејан Трипуновски, Сашко Доневски
Премиера: 7.8.1998 год.

Југослав Петровски: ВАЗНА ОД ПОРЦЕЛАН

Режија: Благојче Божиновски
Сценографија: Зоран Николовски
Костимографија: Благој Мицевски
Композитор: Маријан Неќак
Светло: Димче Спасовски
Кореографија: Кренаре Невзати – Кери

Петар	Маријан Чакмакоски
Андреј	Зоран Љутков
Дезертер	
Брат (Филип)	Младен Крстевски
Мајката	
Шехерезада	
Немата	Зорица П. Панчиќ
Старецот	Ѓорги Бисерков
Дете I	Радмила Стевкова
Дете II	Петар Штеријов
Сенки	Спасе Петрушев
	Дејан Трипуновски

Инспициент: Васе Стамкова
Техничко водство: Благој Подлешки
Сценска техника: Спасе Петрушев, Дејан Трипуновски, Лазе Теов

Премиера: 5.11.1998 год.

Слободанка Чичевска: МАЈА И КРАДЦИТЕ

Режија: Слободанка Чичевска
Сценографија: Јордан Витанов

Маја	Весна Димитровска
Мајката	Слободанка Чичевска
Крадец Киро	Кирил Гравчев
Крадец Спиро	Јордан Витанов

Техничка екипа: Благој Подлешки, Лазе Теов, Васе Стамкова, Дејан Трипуновски, Спасе Петрушев

Премиера: 9.12.1998 год.

Александар Илиев: НЕВАН (СРЦЕТО НА СВЕТОТ)

Режија, сценографија, избор на музика: Александар Илиев
Костими: Благој Мицевски
Превод: Младен Крстевски
Настапува: Весна Димитровска

Сценска техника: Дејан Трипуновски, Васе Стамкова, Благој Подлешки, Лазе Теов, Спасе Петрушев

Премиера: 29 и 30.1.1999 год.

Русомир Богдановски: ПАТЕНТАПИЈА И ТЕНТЕЛИНА (безобразна комедија)

Режија, сценографија, избор на музика: Стојан Стојаноски
Костими: Тања Медарова Стојаноска
Ликовно обликување на сценографија: Илија Велевски, Филип Даскаловски
Асистенти на костими: Марина Цветановска
Сценска техника: Васе Стамкова – инспициент, Благој Подлешки – тех. водство, Лазе Теов, Спасе Петрушев, Дејан Трипуновски, Сашко Доневски, Дејан Ѓорѓиевски

Патенталија	Зоран Љутков
Тентелина	Весна Димитровска

Зерзевул, ѓавол	Младен Крстевски
Мајката, Цона и Царицата	Кица Вељановска
Таткото и Пољакот	Кирил Гравчев
Попот	Љубе Терзијев
Тимион вампирот	Ѓорѓи Бисерков
Рогатиот, ѓавол	Александар Ѓорѓиев
Грофот Дракула	Петар Лазаревски
Слугинката	Викторија Терзиева

Ѓаволи: Спасе Петрушев, Дејан Трипуновски, Кирил Гравчев, Љубе Терзијев, Петар Лазаревски
Премиера: 29.4.1999 год.

Антички театар – Стоби
Аристофан: ПЛУТОС

Режија: Петрос Панамас
Превод: Катерина Колозова
Сценографија: Валентин Светозарев
Костими: Елена Дончева
Музика: Бодан Арсовски
Кореографија: Јагода Сланева

Карион, роб	Младен Крстевски
Хермил, господар на Карион	Александар Ѓорѓиев
Плутос, богот на богатството	Ѓорѓи Колозов
Блепсидем, пријател на Хермил	Јордан Витанов
Сиромаштијата, божица на сиромаштијата	Слободанка Чичевска
Жената на Хермил	Весна Димитровска
Чесниот човек	Љубе Терзијев
Кодошот	Кирил Гравчев
Старицата, преправена во млада девојка	Кица Вељановска
Момчето, поранешен љубовник на старицата	Зоран Љутков
Хермес, гласник на боговите	Зорица Панчиќ
Свештеникот на ЗевсСпасител	Ѓорѓи Бисерков

Хор: Весна Димитровска, Љубе Терзијев, Кирил Гравчев, Кица Вељановска, Зоран Љутков, Зорица Панчиќ, Ѓорѓи Бисерков, Андрија Бошкоска, Христина Антансова и Викторија Терзијева
Испициент: Васе Стамкова
Техничко водство: Благој Подлешки
Сценска техника: Лазе Теов, Спасе Петрушев, Дејан Трипуновски, Миле Бошковски
Премиера: 16.7.1999 год.

Слободанка Чичевска: КАТЕ КАРАТЕ

Режија: Слободанка Чичевска
Сценографија: Јордан Витанов
Музика: Петре А. Костов
Играат: Радмила Стефкова, Филип Витанов, Маја Тончова, Александар Ѓорѓиев, Кирил Гравчев, Јордан Витанов
Сценска техника: Благој Подлешки, Васе Стамкова, Лазе Теов, Дејан Трипуновски, Спасе Петрушев
Премиера: 6.10.1999 год.

Новогодишна бајка: ЗАСПАНИОТ ДЕДО МРАЗ

Режија и адаптација: Слободанка Чичевска
Сценографија: Александар Ѓорѓиев
Музика: Марјан Димитриевски, Владимир Тевчев

Лајко	Кирил Гравчев
Зајко	Александар Ѓорѓиев
Време	Ѓорѓи Бисерков
Старата година	Слободанка Чичевска и Дедо Мраз лично

Сценска техника: Благој Подлешки, Васе Стамкова, Дејан Трипуновски, Лазе Теов, Спасе Петрушев
Премиера: 21.12.1999 год.

КОМЕДИЈА А
според сиже на Базилио Локатели

Адаптација и режија: Александар Илиев
Сценографија и избор на музика: Александар Илиев
Косимографија: Ралица Ѓорѓиева

Sани	Кирил Гравчев
Мирандолина	Весна Димитровска
Фламициа	Зорица Панчиќ
Лелио	Васил Зафирчев
Панталоне	Александар Ѓорѓиев
Смералдина	Слободанка Чичевска
Ковиело	Горги Бисерков
Стрега	Кица Ивковска Велјановска
Капитано	Младен Крстевски
Фурбо	Јордан Витанов

Сценска техника: Дејан Трипуновски, Васе Стамкова, Благој Подлешки, Лазе Теов, Спасе Петрушев
Премиера: 1.3.2000 год.

Народен театар Куманово

Владимир Плавевски: РАСКОЛ (праизведба)

Режија: Бранко Брезовец
Сценографија: Бранко Брезовец
Костимографија: Бранко Брезовец
Играат: Сузана Живорадиќ, Драгиша Димитријевски, Горан Илиќ, Љупчо Хаџи Стојанов.
Статисти: Драги Ангеловски, Гоце Божурски, Бобан Милановски, Марјан Милановски
Премиера: 25.9.1998

Н.В. Гоголь: ЖЕНИДБА

Режија: Димитар Станковски
Сценографија: Валентин Светозарев
Музика: Венко Серафимов
Кореографија: Јагода Сланева
Играат: Жаклина Стевковска, Љубица Гојковиќ, Кети Дончевска-Илиќ, Горан Илиќ, Драгиша Димитријевски, Горан Јовановски, Драган Спасов, Љупчо Хаџи Стојанов, Илија Струмениковски
Премиера: 23.1.1999

Миле Волкановски: ШТУРЕЦОТ И МРАВКИТЕ

Режија: Драгиша Димитријевски
Музика: Жаклина Стевковска
Сценографија: Гоце Јакимовски Божурски
Костимографија: Александар Рашковиќ – Рашел
Играат: Жаклина Стевковска, Дубравка Киселички, Вера Ристевска, Кети Дончевска-Илиќ, Мартин Србиновски, Далибор Шоиќ, Сашко Коцев, Ана Арсовска, Ана Спировска, Дана Јовановска, Тихо Алексовски, Звездан Мишевски,

Христина Ивановска, Сандра Поповска,
Ивана Димитриевска, Изабела Томиќ
Премиера: 20.4.1999

Музичко-сценска форма: КЛИП ШОУ

Режија: Лозен Јорданов (Р. Бугарија)
Костимографија: Александар Рашковиќ
Играат: Елена Колевска, Зорица Митревска, Даниела Величковска, Ива Цартовска, Магдалена Цартовска, Симона Тоскиќ, Ирена Стоилковска, Марија Донева, Гордана Цветановска, Зоран Ивановски, Александар Рашковиќ, Драган Ѓаковски, Сашко Коцев
Премиера: 8.10.1999

Карел Чапек: РАЗБОЈНИК

Режија: Гергана Тодева (Р. Бугарија)
Сценографија и костимографија:
Георги Попов (Р. Бугарија)
Играат: Горан Илиќ, Дубравка Киселички, Зорица Панчиќ, Кети Дончевска-Илиќ, Љупчо Хаци-Стојанов, Драгиша Димитријевски, Илија Струмениковски, Сашо Коцев, Горан Јовановски
Премиера: 23.10.1999

Славомир Мрожек: НА ОТВОРЕНО МОРЕ

Режија: Димитар Станковски
Сценографија: Билјана Кецман
Костимографија: Александар Рашковиќ – Рашел
Музика: Венко Серафимов
Кореографија: Гордана Цветановска
Играат: Драгиша Димитријевски, Горан Илиќ, Жаклина Стевковска, Илија Струмениковски, Сашко Коцев, Зорица Митревска, Ирена Стоилковска, Ива Цартовска, Магдалена Цартовска
Премиера: 18.12. 1999

Народен театар „Антон Панов“ – Струмица

Весна Стантиќ: ПИНОКИО

Режија: Душан Костов
Премиера: 30.6.1998

Габор Ѓорѓеј: СЕКС ТАБЛЕТКИ

Режија: Коле Ангеловски
Премиера: 8.10.1998

Коле Ангеловски: „ДЕДО МРАЗ ВО ЦИРКУС“

Режија: Кирил Здравески
Сценографија: Ниче Василев
Избор на музика: Филчев Љупчо
Светло: Љупчо Ричлиев
Костимографија: Ѓорѓи Крмзов
Реквизита: Благој Грнчаров
Сценски мајстори: Радован Вучетиќ, Ѓорѓи Аризанов, Спасо Мелев
Организатор: Сречко Гунчев

Дедо Мраз, кловнот Томе	Томе Ментинов
Кловнот Дуле	Душан Костов
Кловнот Бране	Бранко Бенинов
Кловнот Тинче	Тинка Ристеска
Кловнот Коко плачко	Коле Черкезов
Професор кловн	Кирчо Ѓорѓиев

Премиера: 13.12.1998

Молиер: ТРИ ФАРСИ

Режија: Коле Ангеловски
Сценографија: Ниче Василев
Костимографија: Елена Дончева
Музика: Венко Серафимов
Кореографија: Жанет Јовчева

ДОКТОРОТ ШТО ЛЕТА

Валер – љубовникот на Лусил	Коле Черкезов
Сабина – роднина на Лусил	Тинче Ристеска
Зганарел – слуга на Валер	Бранко Бенинов
Жоржибус – татко на Лусил	Кирчо Ѓорѓиев
Дебелиот Рене – слуга на Жоржибус	Ванчо Крстевски
Лусил – ќерка на Жоржибус	Јасмина Вучкова

ЉУБОМОРАТА НА БАРБУЈ

Барбуј – мажот на Анжелика	Ванчо Крстевски
Доктор	Крсте Јовановски
Анжелика – ќерка на Жоржибус	Тинче Ристеска
Валер – љубовник на Анжелика	Коле Черкезов
Като – придружник на Анжелика	Зора Георгиева
Жоржибус – татко на Анжелика	Кирчо Ѓорѓиев
Вилербен	Ванчо Мелев
Девојка	Јасмина Вучкова
Немиот	Бранко Бенинов

ЖЕНИДБА СО СИЛА

Зганарел	Ване Мелев
Церонимо	Кирчо Горгиев
Доримена – млада кокета ветена на Зганарел	Јасмина Вучкова
Аликантор – татко на Доримена	Ване Крстевски
Алкидис – брат на Доримена	Крсте Јовановски
Лукас – љубовник на Доримена	Коле Черкезов
Панкрас – доктор по Аристотел	Бранко Бенинов
Марфириус – доктор по Пиронен	Зора Георгиева
Инспициентот	Томе Ментинов

Инспициент: Љупчо Филчев
Суфлер: Ѓорѓи Василев
Мајстор на светло: Љупчо Ричлиев
Сценски мајстори: Радован Вучетиќ, Спасо Мелев, Ѓорѓи Аризанов
Реквизита: Благој Грнчаров
Мајстор кројач: Ѓорѓи Крмзов
Помошник мајстор кројач: Живка Димовска
Организатор: Сречко Гунчев

Премиера: 3.2.1999

Јана Добрева: ПЕСОЧНА ПАЗЛА

Превод и режија: Душко Наумовски
Костимографија: Ѓорѓи Крмзов
Сценографија: Марјан Пецев – Захов
Избор на музика: Душко Наумовски

Мајката	Зора Георгиева
Жената	Тинка Ристеска
Ќерката	Руиш Мустафа, к.г.
Студентката	Жанет Јовчева, к.г.

Инспициент: Љупчо Филчев
Суфлер: Ѓорѓи Василев

Мајстор на светло: Љупчо Ричлиев
Сценски мајстори: Радован Вучетиќ, Спасо Мелев, Ѓорѓе Аризанов
Реквизитор: Благој Грнчаров
Организатор: Сречко Гунчев
Премиера: 13.2.1999

Билјана Гарванлиева: ДУХОТ НА ЛИМЕНКАТА

Режија: Горан Тренчовски
Продуцент: Весна Таковска
Сценографија: Марјан Пецев – Захов,
Костимографија: Елена Дончева
Музика: Ристо Ставров
Жената, жената-девојче, жената-дух, жената-секретарка, жената-мисионерка, жената – риба — Маја Вељковиќ
Мажот, мажот-дете, мажот-љубовник, мажот-политичар, мажот-војвода — Горан Илиќ
Љубовникот, љубовникот-дете, мажот, љубовникот – продавач, љубовникот--доктор, љубовникот-комита — Ванчо Крстевски
Братот, Мажот, Братот комита — Кољо Черкезов
Старата — Тинка Ристеска
Стариот — Кирчо Ѓорѓиев
Големата сенка — Кирил Здравески
Малата сенка — Томе Ментинов
Статисти: Викторија Изумска, Анжела Вишнева
Сценски мајстори: Радован Вучетиќ, Ѓорѓи Аризанов и Спасо Мелев
Суфлер: Ѓорѓи Василев
Осветлител: Љупчо Ричлиев
Инспициент:Љупчо Филчев
Шивач: Ѓорѓи Крмзов
Реквизити: Благој Грнчаров
Организатор: Сречко Гунчев

Праизведба: 27.3.1999

Марк Твен: ТОМ СОЕР

Режија: Љупчо Ѓорѓиевски
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Благој Мицевски
Музика: Миодраг Нечак

Том Соер	Коле Черкезов
Хакалбери Фин	Бранко Бенинов
Цо Хариер	Марјан Коцев
Алфред Темпл	Кире Ѓоргиев
Ребека Тачер	Оливера Аризанова
Еми Лауренс	Анжела Вишњева, Ефка Николова
Тетка Поли	Тинче Ристеска
Учителка	Викторија Изумска, Зора Георгиева
Индијанец Цо	Крсте Јовановски
Маф Потер	Кире Здравески
Др. Робинсон и свештеникот	Томе Ментинов
Шерифот	Благој Грнчаров
Судијата	Ванчо Крстевски
Недпознатиот	Ванчо Мелев
Танчарска група (деца)	„Латино“

Мајстор на светло: Љупчо Ричлиев
Инспициент: Љупчо Филчев
Суфлер: Ѓорѓи Василев
Реквизитер: Благој Грнчаров
Сценски мајстори: Радован Вучетиќ, Спасо Мелев, Ѓорѓи Аризанов
Организатор: Сречко Гунчев
Премиера: 27.5.1999

Едвард Олби: ЗООЛОШКА ПРИКАЗНА

Режија: Горан Тренчовски

Џери	Бранко Бенинов
Питер	Ване Крстевски

Инспициент: Љупчо Филчев
Светло: Љупчо Ричлиев
Премиера: 27.8.1999

Стефан Цанев: ПОСЛЕДНАТА НОЌ НА СОКРАТ

Режија на Љубиша Георгиевски
Сценографија: Љубиша Георгиевски
Костими: Мери Јовановска
Музика: Љубиша Јовановски
Настапуваат артистите: Петар Темелковски, Крсте Јовановски и Зора Ѓеоргиева
Инспициент: Љупчо Филчев
Мајстор на светло: Љупчо Ричлиев
Реквизитер: Благој Грнчаров
Кројач: Ѓорѓи Кармзов
Суфлер: Ѓорѓи Василев
Изработка на декор: Марјан Пецев – Захов, Иљо Мирчев и Благој Грнчаров
Сценска техника: Радован Вучетиќ, Спасе Мелев и Ѓорѓи Аризанов
Организатор: Сречко Гунчев
Премиера: 24.9.1999

Младен Србиновски: ВО ЦАРСТВОТО НА БЕЛОТО МАСТИЛО”

Режија: Крсте Јовановски
Сценографија: Марјан Пецев – Захов
Избор на музика: Љупчо Филчев
Настапуваат артистите: Александар Милев, Крсте Јовановски, Кољо Черкезов, Кристина Јовановска, Ванчо Крстевски, Кирил Тимов, Босилка Велкова, Тинче Ристевска, Анжела Вишњева
Светло: Љупчо Ричлиев
Шминка: Оливера Ристевска
Организатор: Сречко Гунчев
Премиера: 12.12.1999

Васе Манчев: ТЕГМОТА

Режија: Стојан Стојаноски
Сценограф, костимограф: Тања Медарова – Стојаноска
Избор на музика: Стојан Стојаноски
Настапуваат артистите: Тинче Ристевска, Кољо Черкезов, Бранко Бенинов, Ване Крстевски, Зора Георгиева, Елица Арева, Ване Мелев и Кире Ѓорѓиев
Суфлер: Ѓорѓи Василев
Инспициент: Љупчо Филчев
Мајстор на светло: Љупчо Ричлиев
Сценски работници: Ѓорѓи Аризанов и Спасе Мелев
Реквизитер: Благој Грнчаров
Организатор: Сречко Гунчев

Премиера: 2.4.2000

Народен театар – Штип

Васил Дионисиев: НА ЛОВ НА ЛАВОВИ

Режија: Ѓорги Трајанов
Музика: Божидар Симоновски
Сценограф: Методи Андонов
Костими: Жаклина Крстевска
Улоги: Валентина Ефтимова, Елица Арева, Драган Механџиски, Јорданка Тодорова, Рујиш Мустафа, Миланчо Ѓеоргиев

Премиера: 20.3.1998

Питер Шефер: ЈОНАДОВ

Режија: Владлен Александров
Сценограф – костими: Иван Карев
Музика: Божидар Симоновски
Кореограф: Татјана Соколова
Улоги: Младен Крстевски, Стојан Арев, Миланчо Ѓеоргиев, Раде Рогожаров, Дубравка Киселички

Премиера: 15 и 16.4.1998

Трајче Кацаров: ПЛЕЈ БЕК

Режија – Стојан Стојановски
Сценограф – костими: Тања Медарова-Стојановска
Музика: Божидар Симоновски
Плакат: Методи Андонов
Улоги: Лазе Манасков, Рујиш Мустафа, Благоја Спирковски, Елица Арева, Раде Рогожаров, Валентина Ефтимова, Лазар Атанасов, Сухат Мустафа, Драган Механџиски.

Премиера: 8.7.1998

Габор Ѓоргеј: СЕКС ТАБЛЕТКИ

Режија: Коле Ангеловски
Сценограф: Методи Андонов
Костими: Невенка Тасева Петровиќ
Музика: Божидар Симоновски
Превод: Иван Глогоров
Улоги: Драган Механџиски, Марија Кондовска, Сухат Мустафа, Бранко Бенинов, Ванчо Крстевски, Љупчо Бреслиски, Рујиш Мустафа, Оливера Аризанова, Јорданка Тодорова, Валентина Ефтимова, Стојан Арев, Елица Арева, Томислав Стојанов.

Премиера: 9 и 10.10.1998

Жан Расин – Марсел Митуа: ЈА ИГРАМЕ ФЕДРА

Режисер: Вадим Максимов, Русија
Раководител на проектот: Нина Мазур, Украина
Сценограф: Тодор Максимов
Костими: Невенка Тасева-Петровиќ
Музика: Бошко Симоновски
Превод: Ефтим Клетников
Улоги: Елица Арева, Оливера Аризанова, Васил Шишков, Љупчо Бреслиски, Стојан Арев, Елена Мијатовиќ

Премиера: 22.11.1998

Молиер: УЧИЛИШТЕ ЗА ЖЕНИ

Режија: Љупчо Ѓеоргиевски
Сценограф: Валентин Светозарев
Костими: Благој Мицевски
Музика: Миодрак Нечак
Улоги: Љупчо Бреслиски, Валентина Ефтимова, Раде Рогожарев, Драган Механџиски, Елица Арева, Миланчо Ѓеоргиев, Методи Басаровски, Лазар Атанасов, Стојан Арев.

Премиера: 26 и 27.6.1999

ЈАС, ТИ, ХАМЛЕТ И НАТРАПНИКОТ
по текстови на Лацица и Сатински

Режија, сценографија, костими и музика: Стојан Стојановски
Плакат: Методи Андонов
Улоги: Сухат Мустафа, Рујиш Мустафа, Јорданка Тодорова.

Премиера: 2.7.1999

Трајче Кацаров: ПОДЗЕМНИ ВОДИ

Режија: Симеон Гаврилов
Сценограф: Методи Андонов
Улоги: Милорад Ангелов, Марија Гавриловска, Кристина Гацова

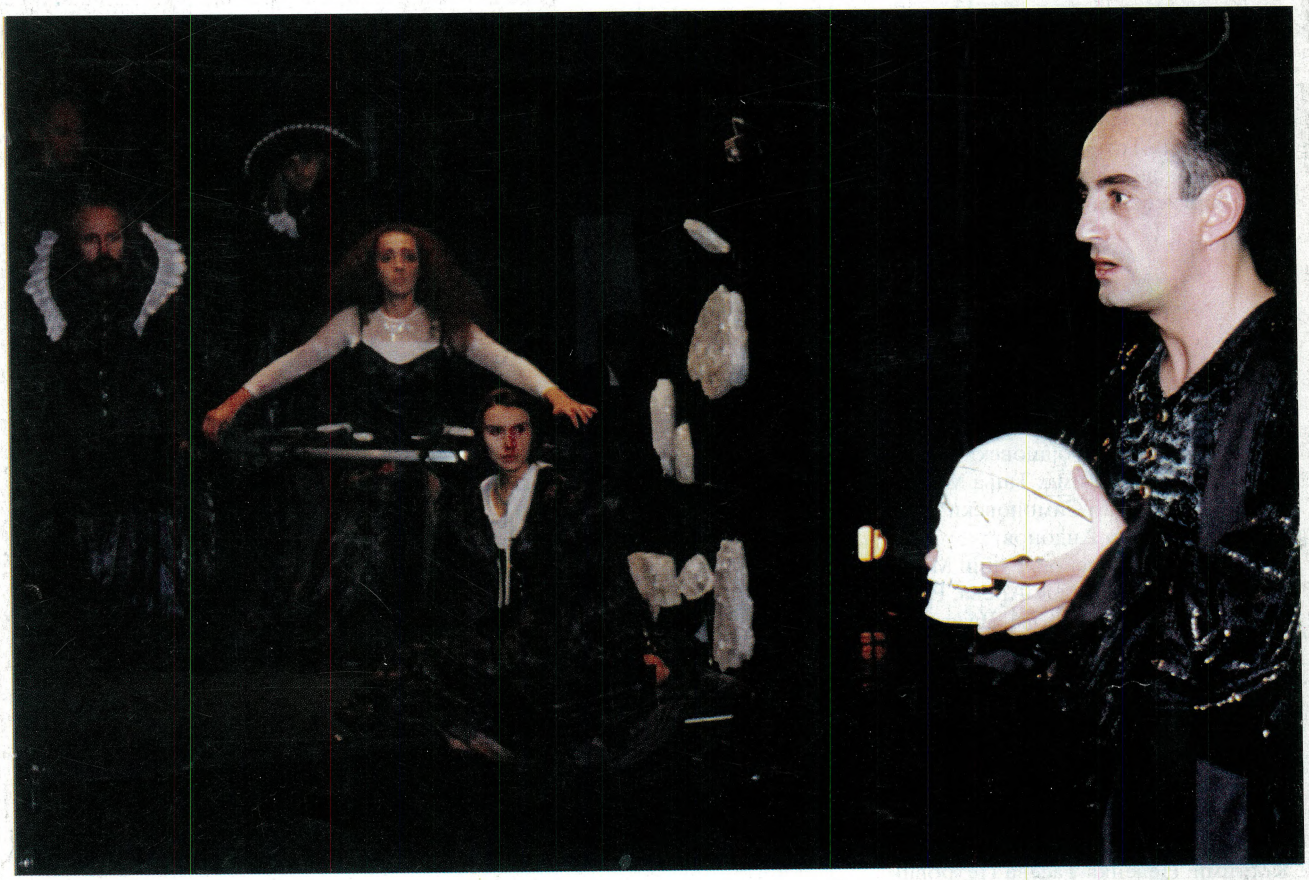
Премиера: 27 и 28.9.1999 год.

Раде Павелкиќ: ЦРВЕНКАПА И ЗБУНЕТИОТ ВОЛК

Режија: Ѓорги Трајанов
Музика: Трајче Манев
Сценограф: Ѓорги Трајанов
Костими: Сузана Митевска
Улоги: Раде Рогожаров, Валентина Ефтимова, Јорданка Тодорова, Миланчо Ѓеоргиев, Елица Арева

Премиера: 29.9.1999

Сами Фејд: КАКО ДА СЕ ОГРАБИ БАНКА

Режија: Симеон Гаврилов
Музика: Влатко Миленковски
Костими: Сузана Шеќерова-Митревска
Сценограф: Методи Андонов
Улоги: Бранко Бенинов, Рујиш Мустафа, Лазар Атанасов, Елица Арева, Миланчо Ѓеоргиев, Владимир Тилиев, Марија Гавриловска.

Премиера: 10 и 11.12.1999